Die Grundsätze

der

musikalischen Komposition.

Von

Simon Sechter

k. k. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre am Conservatorium der Musik in Wien.

Zweite Abtheilung.

Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1854.

B&H

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/diegrundstzederm02sech_0

Die Grundsätze

der

musikalischen Komposition.

Von

Simon Sechter

k. k. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre am Conservatorium der Musik in Wien.

Zweite Abtheilung.

Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1854.

Von

den Gesetzen des Taktes

in der Musik.

Vom einstimmigen Satze.

Die Kunst

zu einer gegebenen Melodie die Harmonie

zu finden.

Drei Abhandlungen

von

Simon Sechter

k. k. erstem Hoforganisten und Professor der Harmonielehre am Conservatorium der Musik in Wien.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1854.

MT
40
.S44
2. Abt.

O'NEILL LIBRARY
BOSTON COLLEGE

FEB 15 2002

Vorrede.

Zum reinen Tonsatze gehören nebst der Kenntniss der richtigen Harmonieschritte, die in meinem früheren Werke abgehandelt wurden, noch folgende Hauptsachen. Erstens: Die Gesetze des Taktes. Zweitens: Die Folge der Töne in einer Stimme nach harmonischen Gesetzen, oder der einstimmige Satz. Drittens: Die Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden. Diese drei Gegenstände sollen im gegenwärtigen Werke abgehandelt werden. Da es fortwährenden Bezug auf das vorige hat, darum werden allen Beispielen die Fundamentalschritte beigesetzt. Von den enharmonischen Verwechslungen, welche schon in jenem früheren Werke abgehandelt wurden, war nichts mehr Neues zu sagen, darum kommt in diesem Werke nichts mehr davon vor.

Es mag nicht unnütz sein, die Bemerkung herzusetzen, dass bei jedem musikalischen Lehrbuche, so ausgedehnt es sein möge, doch immer vorausgesetzt wird, dass der Leser sich auch mit fertigen Tonstücken bekannt mache, worin dasjenige im Ganzen vorkommt, was in einem Lehrbuche einzeln vorgetragen werden muss. Das Lehrbuch dient sodann hauptsächlich, die Erfahrungen, die der Leser durch die musikalischen Kunstwerke macht, zu regeln, vielseitig aufzufassen und richtiger zu beurtheilen.

Da es von dem innern Drange abhängt, so kann man nicht angeben, ob und wann der Leser anfangen wird, eigene Versuche zu machen. Rathsam wäre, bald damit anzufangen, aber noch rathsamer, diese Versuche nicht gleich als Meisterstücke zu betrachten, sondern sie für sich aufzubewahren, sie nach fortgesetztem Studium wieder zu betrachten, ob man noch damit zufrieden sei, und dieses so lange fortzusetzen, bis man etwas Gutes zu Stande bringt, wozu es gut ist, einen erfahrenen Mann zu Rathe zu ziehen.

D. V.

Inhalt.

Erster Theil.

Von den Gesetzen des Taktes in der Musik.

Seite.

§ 1. Erklärung des zwei- und dreizeitigen Taktes 3
§ 2. Unterabtheilungen der vorigen Takte, als vier-, sechs- und neunzeitiger Takt 4
§ 3. Zwölfzeitiger Takt 7
§ 4. Haupt- und Nebentaktart 9
§ 5. Haupt- und Nebenaccent 12
§ 6. Fortsetzung über die Accente 14
§ 7. Vielseitige Anwendung der Harmonie auf den Takt, mit vielen Beispielen 15
§ 8. Anwendung der Durchgänge auf den Takt 38
§ 9. Anwendung der Vorhalte auf den Takt 46
§ 10. Vorschläge, auch Nachschläge 48
§ 11. Doppelvorschläge 53
§ 12. Die Ruhepunkte in der Musik 54
§ 13. Rhythmische Beispiele 57
§ 14. Kleinere Ruhepunkte. Verzierte Ruhepunkte 60
§ 15. Freiere Ruhepunkte mit den richtigen gemischt. Einschnitte von zwei und von drei Takten 67
§ 16. Die Ordnung der Einschnitte durch den Eintritt anderer Stimmen unterbrochen 73
§ 17. Ueber die Zeit des Stillstehens. Wann eine Stimme schicklich zu pausiren anfangen kann 80
§ 18. Taktmischung 86
Beispiele zu § 7 gehörig 91

Zweiter Theil.

Vom einstimmigen Satze, als Fortsetzung der Abhandlung über die richtige Folge der Grundharmonien.

Seite.

Einleitung 143

§ 1. Was man unter dem einstimmigen Satze verstehe 145

§ 2. In der C dur Tonleiter. Folgerungen, wenn nur die Dreiklänge der Tonica, der Ober- und Unterdominant, und der Septaccord der Dominant als Grundlage dienen 145

§ 3. Fortsetzung der Folgerungen 149

§ 4. Der vermehrte Wirkungskreis der Melodie, wenn auch die übrigen Dreiklänge und Septaccorde der Dur-Tonleiter als Grundlage zu Hülfe genommen werden 151

§ 5. Erweiterte Ansicht der Sprünge in der Melodie 152

§ 6. Die stufenweisen Fortschreitungen der Melodie in vielseitiger Hinsicht 165

§ 7. Auch in der Melodie einer einzigen Stimme giebt es eine Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen u. s. w 168

§ 8. Durchgänge. Besondere Aufmerksamkeit auf die äussersten Töne bei stufenweisem Fortschreiten 175

§ 9. Untersuchung einer Tonreihe von sechs Stufen 182

§ 10. Untersuchung einer Tonreihe von sieben Stufen 186

§ 11. Untersuchung einer Tonreihe von acht Stufen 192

§ 12. In der A moll Tonleiter, wenn nur die wichtigsten Accorde als Grundlage gebraucht werden. Bedeutung der stufenweisen Fortschreitungen 198

§ 13 Springende Fortschreitungen und ihre Bedeutung 199

§ 14. Vermehrte Bedeutungen, wenn alle Accorde der Moll-Tonleiter als Grundlage dienen 201

§ 15. Stufenweise Fortschreitungen nach erweiterter Ansicht 202

§ 16. Sprungweise Fortschreitungen nach erweiterter Ansicht 207

§ 17. Auflösung der dissonirenden Sprünge, welche nur in der Moll-Tonleiter vorkommen 227

§ 18. Aufmerksamkeit auf die beiden äussersten Töne bei stufenweisem Fortschreiten 231

§ 19. Untersuchung einer Tonreihe von fünf Stufen 240

§ 20. Untersuchung einer Tonreihe von sechs Stufen 249

§ 21. Untersuchung einer Tonreihe von sieben Stufen 258

§ 22. Untersuchung einer Tonreihe von acht Stufen 271

§ 23. Ueber den Gebrauch der chromatischen Töne. Berufung auf das in der Harmonielehre Vorgekommene 286

§ 24. Schlussbemerkungen und ein längeres Beispiel als Uebung 287

Dritter Theil.

Die Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden, als weitere Folgerung der Abhandlung über die richtige Folge der Grundharmonien.

Seite.

Einleitung 291

§ 1. Vorbemerkung 293

§ 2. Melodische Folgen von zwei Tönen um eine Stufe abwärts gehend; Folgen von drei Tönen in Secundschritten abwärts gehend 293

§ 3. Folgen von vier Tönen in Secundschritten abwärts gehend 298

§ 4. Folgen von zwei Tönen um eine Stufe aufwärts gehend; Folgen von drei Tönen in Secundschritten aufwärts gehend 300

§ 5. Folgen von vier Tönen in Secundschritten aufwärts gehend 304

§ 6. Folgen von drei kleinen Secunden auf- und absteigend 306

§ 7. Einzelne Sprünge in der Melodie; Terzsprünge 308

§ 8. Quartsprünge (Quintsprünge) 312

§ 9. Zwei Terzsprünge in gerader Richtung 315

§ 10. Wenn die Melodie nach einem Terzsprung aufwärts noch um eine Stufe steigt 320

§ 11. Wenn die Melodie nach einem Terzsprung abwärts noch um eine Stufe fällt 323

§ 12. Wenn die Melodie nach einem Quartsprung aufwärts noch um eine Stufe steigt 326

§ 13. Wenn die Melodie nach einem Quartsprung aufwärts um eine Stufe fällt 329

§ 14. Wenn die Melodie zuerst einen Quartsprung und dann noch einen Terzsprung aufwärts macht 333

§ 15. Wenn die Melodie zuerst einen Quartsprung abwärts macht und dann um eine Stufe steigt 337

§ 16. Wenn die Melodie zuerst einen Quartsprung und dann einen Secundschritt abwärts macht 341

§ 17. Wenn die Melodie zuerst einen Quartsprung und dann noch einen Terzsprung abwärts macht 344

§ 18. (Quint- und Sextsprünge.) Septsprünge; wenn nach einem Quintsprung ein Terzsprung in gerader Richtung gemacht wird 349

§ 19. Zwei Quartsprünge in gerader Richtung; wenn die Melodie abwechselnd eine Quart steigt und eine Quint fällt; wenn die Melodie abwechselnd eine Quint steigt und eine Quart fällt 351

§ 20. Wenn die Melodie abwechselnd eine Sept fällt und eine Sext steigt; der Septsprung in einer zusammengesetzten Melodie 353

§ 21. Octavsprünge 354

§ 22. Vorhalte (Non, Undez und Tredez) 355

§ 23. Verzierungen bei der Auflösung der Vorhalte 359

§ 24. Chromatische Schritte der Melodie 360

Seite.

§ 25. Die verschiedenen Arten der harmonischen Sätze 362
§ 26. Harmonische Sätze mit reinen Dreiklängen 363
§ 27. Beispiele mit reinen Dreiklängen und solchen Sextaccorden 366
§ 28. Beispiele mit reinen Dreiklängen, solchen Sextaccorden und Quartsextaccorden 369
§ 29. Beispiele mit allen Dreiklängen, Sextaccorden und Quartsextaccorden der diatonischen Leiter, nebst dem Septaccord der Dominant und seinen Verwechslungen 372
§ 30. Beispiele mit allen Dreiklängen und Septaccorden der diatonischen Leiter nebst ihren Umkehrungen 375
§ 31. Die zuvor erwähnten Accorde mit Vorhalten gemischt 379
§ 32. Beispiele mit diatonischen Durchgängen gemischt 383
§ 33. Beispiele mit chromatischen Durchgängen 386
§ 34. Schlussbemerkungen 389
Verzeichniss der für die Oberstimme bestimmten Aufgaben, welche im dritten Theile von § 2 bis § 24 in allen dabei möglichen Tonleitern harmonisch behandelt wurden 391
Nachträge zum dritten Theile 392

Erster Theil.

Von den Gesetzen des Taktes in der Musik.

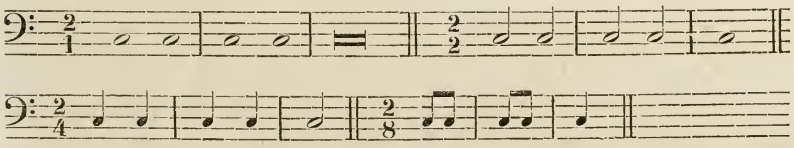
Von den Gesetzen des Taktes in der Musik.

§ 1.

Der Takt in musikalischer Hinsicht ist das richtige Gefühl für das Gleichmaass in der Zeiteintheilung. Das Gleichmaass in der Zeiteintheilung macht aber nicht zugleich auch den Charakter einer Taktart fühlbar, wenn nicht das Taktgewicht hinzukommt.

Um eine Anzahl von gleich langen Schlägen leichter aufzufassen, müssen Abtheilungen gemacht werden, und um diese Abtheilungen fühlbar zu machen, müssen stärkere und schwächere Schläge abwechseln; die stärkeren heissen die guten, die schwächeren die schlechten Takttheile. Insofern weniger oder mehr schwache Schläge nach einem starken Schlage kommen, ändert sich das Taktgewicht oder die Taktart.

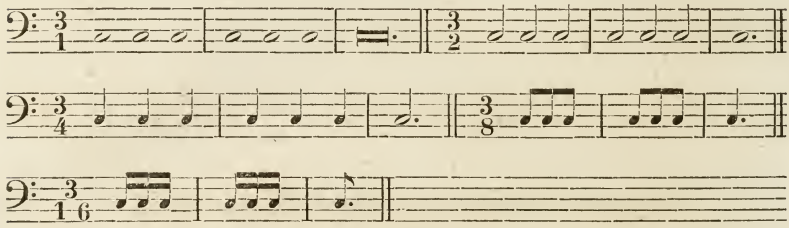
Die einfachste Taktart ist, wo immer nach einem starken ein schwacher Schlag kommt; dies nennt man die zweizeitige Taktart oder den Takt von zwei Zeiten. Diese zwei Zeiten können aber aus zwei ganzen, zwei halben, zwei Viertel- oder zwei Achtel-Noten u. s. w. bestehen. Z. B.



Im ersten Falle wird jede erste ganze Note, im zweiten jede erste halbe, im dritten jede erste Viertel-, und im vierten jede erste Achtel-Note des Taktes stark angegeben, und ist darum der gute Takttheil; daraus folgt, dass in jedem dieser Fälle die zweite Note des Taktes schwächer angegeben wird, und darum der schlechte Takttheil heisst.

Etwas zusammengesetzter, aber doch sehr leicht zu fassen ist es, wenn immer nach einem starken zwei schwächere Schläge folgen;

dies nennt man die dreizeitige Taktart oder den Takt mit drei Zeiten. Diese drei Zeiten können aber wieder aus drei ganzen, drei halben, drei Viertel–, drei Achtel– oder drei Sechzehntheil–Noten bestehen. Z. B.



Im ersten Falle wird jede erste ganze, im zweiten jede erste halbe, im dritten jede erste Viertel–, im vierten jede erste Achtel–, und im fünften jede erste Sechzehntheil–Note in jedem Takte stark, die übrigen beiden aber schwächer angegeben; darum ist auch hier die erste Note jedes Taktes ein guter, die übrigen beiden aber sind schlechte Takttheile.

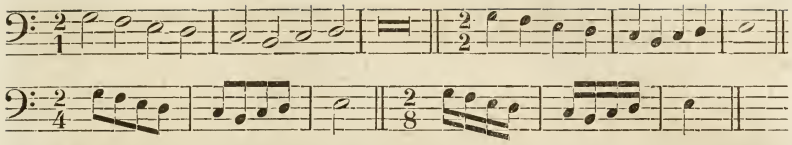
So lange aber nur ein guter Takttheil in einem Takte vorkommt, so lange ist es eine einfache Taktart.

Die Alten bezeichneten das Zeitmaass fast immer nur durch die Notengattung. Wenn die zweizeitige Taktart langsamer oder geschwinder ausgeübt werden sollte, so wurde diesem gemäss der $^{2}/_{1}$, $^{2}/_{2}$, $^{2}/_{4}$ oder $^{2}/_{8}$ Takt gewählt, und wenn die dreizeitige Taktart mit $^{3}/_{1}$, $^{3}/_{2}$, $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$ oder $^{3}/_{16}$ Takt bezeichnet wurde, so geschah es, um anzudeuten, ob sie langsamer oder schneller ausgeübt werden sollte.

Späterhin vereinfachte man diese Bezeichnung, indem man die zweizeitigen Taktarten auf den $^{2}/_{2}$ und $^{2}/_{4}$ Takt, und die dreizeitigen auf den $^{3}/_{4}$ und $^{3}/_{8}$ Takt beschränkte, und nur mit Worten andeutete, ob das Zeitmaass langsamer oder geschwinder sein sollte. Noch später verwirrte man die alte Bezeichnung, die nie ganz ausser Gebrauch kam, mit der neuen, so zwar, dass z. B. ein $^{2}/_{4}$ Takt mit dem beigefügten Worte *Adagio* langsamer ist, als ein $^{2}/_{2}$ mit beigefügtem Worte *Allegro;* ja, dass ein *Largo* mit $^{3}/_{8}$ bezeichnet langsamer ist, als ein *Vivace* mit $^{3}/_{2}$ bezeichnet. Ohne mich bei der Inconsequenz dieses Verfahrens aufzuhalten, bemerke ich bloss, dass diese beiden Taktarten, die zwei– und dreizeitigen, der Grund aller übrigen sind.

§ 2.

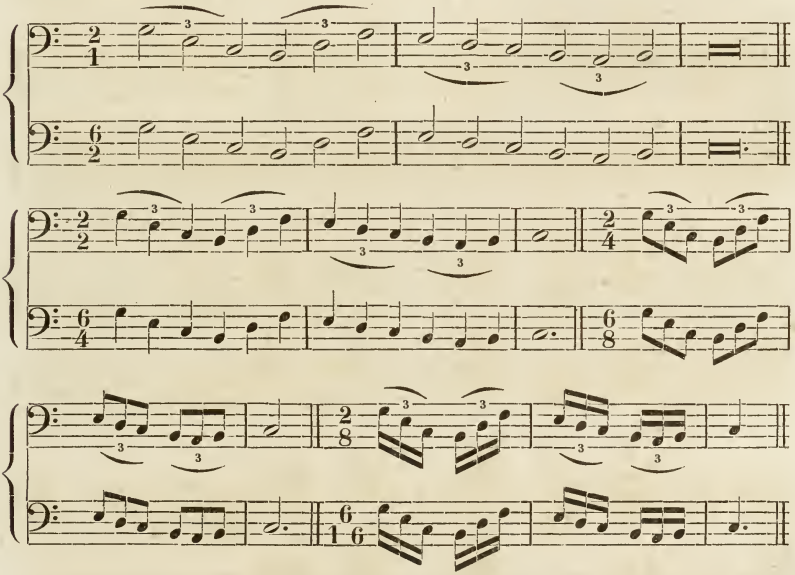
Wenn man beide Hälften des zweizeitigen Taktes in zwei Hälften unterabtheilt, so entsteht ein vierzeitiger Takt. So entsteht aus dem $^{2}/_{1}$ der $^{4}/_{2}$, aus dem $^{2}/_{2}$ der $^{4}/_{4}$, aus dem $^{2}/_{4}$ der $^{4}/_{8}$, und aus dem $^{2}/_{8}$ der $^{4}/_{16}$ Takt. Z. B.



Hier könnte man auch statt $^2/_1$—$^4/_2$, statt $^2/_2$—$^4/_4$, statt $^2/_4$—$^4/_8$ und statt $^2/_8$—$^4/_{16}$ bezeichnen.

Wenn man beide Hälften in drei Drittel unterabtheilt, so entsteht ein sechszeitiger Takt. So entsteht aus dem $^2/_1$ der $^6/_3$, bei uns der $^6/_2$ Takt; aus dem $^2/_2$ der $^6/_6$, bei uns der $^6/_4$ Takt; aus dem $^2/_4$ der $^6/_{12}$, bei uns der $^6/_8$ Takt; und aus dem $^2/_8$ der $^6/_{24}$, bei uns der $^6/_{16}$ Takt.

Da wir keine andern Notengattungen haben, als die durch die Theilung mit zwei entstehen, als: Ganze, Halbe, Viertheile, Achttheile, Sechzehntheile u. s. w., so müssen statt drei Sechstheilen drei Viertheile, statt drei Zwölftheilen drei Achttheile u. s. w. gebraucht werden. Z. B.

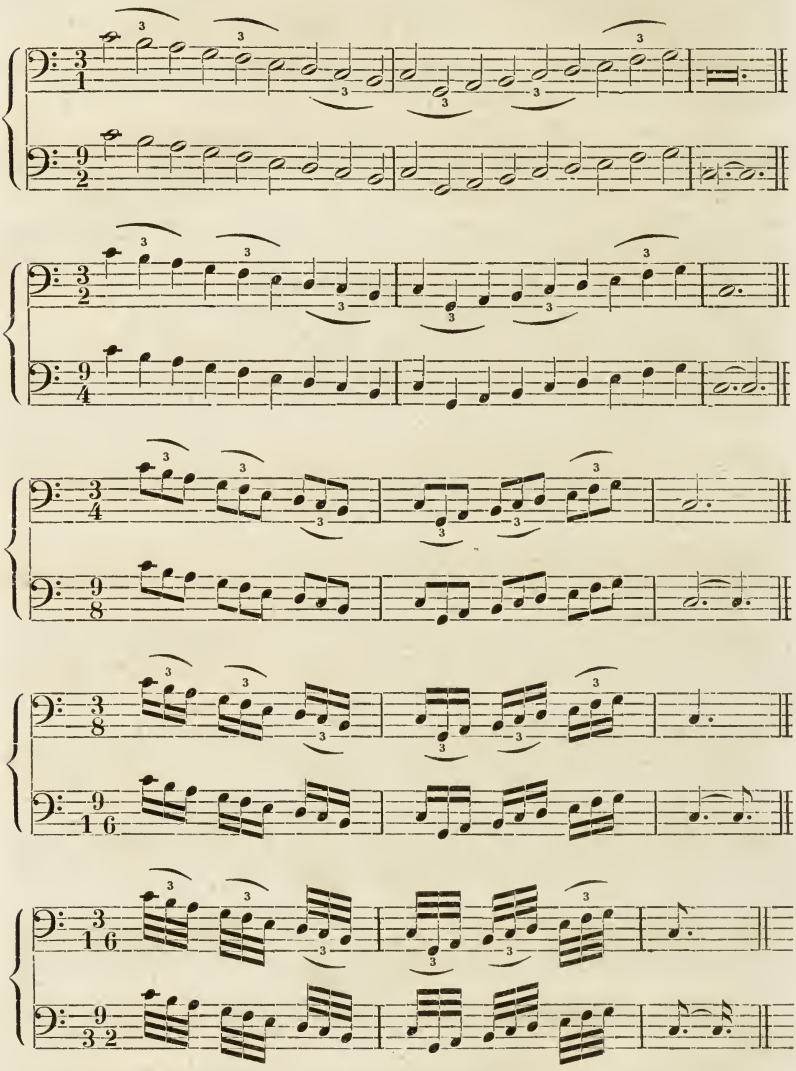


Beide zusammengeklammerte Systeme machen die gleiche Wirkung.

Wenn man consequent verfahren wollte, so müsste auch unser $^3/_4$ Takt der $^3/_3$ Takt heissen, dazu fehlen uns aber, wie gesagt, die Notengattungen. —

Wenn man jeden Theil des dreizeitigen Taktes in Drittel unterabtheilt, so entsteht ein neunzeitiger Takt. So entsteht aus dem $^3/_1$ der $^9/_3$, bei uns der $^9/_2$ Takt; aus dem $^3/_2$ der $^9/_6$, bei uns der $^9/_4$

Takt; aus dem $^3/_4$ der $^9/_{12}$, bei uns der $^9/_8$ Takt; aus dem $^3/_8$ der $^9/_{24}$, bei uns der $^9/_{16}$ Takt; aus dem $^3/_{16}$ der $^9/_{48}$, bei uns der $^9/_{32}$ Takt. Z. B.

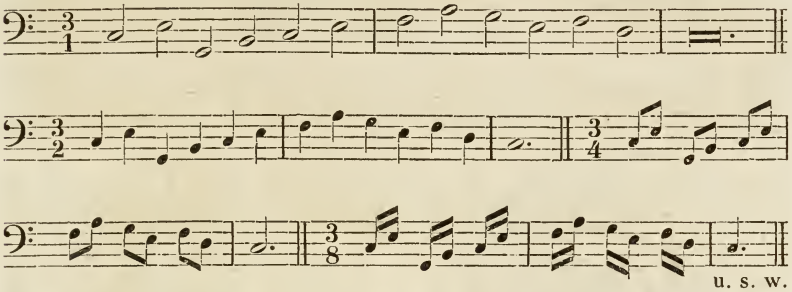


Beide zusammengeklammerte Systeme sagen das Nämliche.

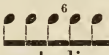
Obschon es Vielen bereits zu weit gegangen scheinen wird, so gehe ich doch noch weiter, um genauer bestimmen zu können.

Wenn man jeden Theil des dreizeitigen Taktes in Hälften unterabtheilt, so entsteht zwar abermals ein sechszeitiger Takt, der aber

zum Unterschied von dem vorigen sechszeitigen, immer nur unter dem Titel des dreizeitigen aufgeführt wird. So entstünde aus dem $^3/_1$ der $^6/_2$, aus dem $^3/_2$ der $^6/_4$, aus dem $^3/_4$ der $^6/_8$, aus dem $^3/_8$ der $^6/_{16}$, und aus dem $^3/_{16}$ der $^6/_{32}$ Takt. Z. B.



u. s. w.

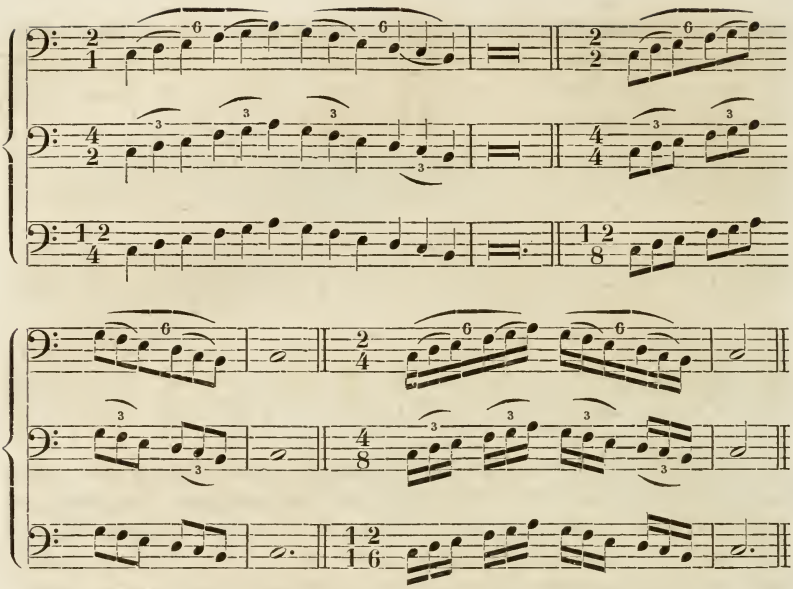
Hier wäre in Rücksicht der Benennung mehr Consequenz; man hat es aber für unnöthig befunden, die sechszeitigen Taktarten auf doppelte Art aufzuführen, indem man nur diejenigen nimmt, die aus zwei Hälften bestehen, diejenigen aber, die aus drei Dritteln bestehen, wie eben angeführt wurde, den gewöhnlichen dreizeitigen Taktarten beizählt. So wie die Sextole (z. B. ) entweder durch zwei oder drei getheilt wird, so müssten auch die sechszeitigen Taktarten auf doppelte Weise, d. h. je nachdem sie durch zwei oder drei getheilt werden, vorkommen. In der Praxis kommt Vieles vor, was in der Theorie oft vergessen oder geläugnet wird.

Wenn aber gesagt wird, dass der sechszeitige Takt, der sich durch drei theilen lässt, unnöthig ist, weil er durch den dreizeitigen hinlänglich dargestellt wird, so kann hingegen auch bewiesen werden, dass aus dem nämlichen Grunde der sechszeitige Takt, der sich durch zwei theilen lässt, eine unnütze Vervielfältigung ist, weil er durch den zweizeitigen dargestellt werden kann.

Bei der Taktvermischung das Weitere hierüber.

§ 3.

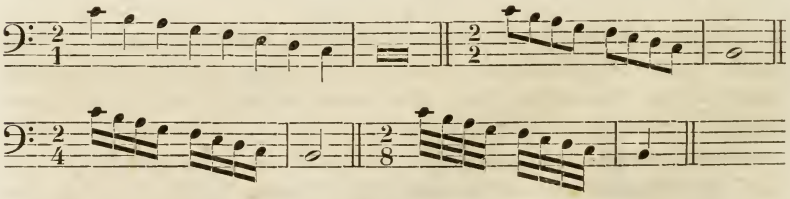
Wenn man im zweizeitigen Takte jede Hälfte in sechs gleiche Theile, oder, was einerlei ist, wenn man in dem von dem zweizeitigen entstandenen vierzeitigen Takt jedes Viertel in drei gleiche Theile unterabtheilt: so entsteht der zwölfzeitige Takt. So entsteht aus dem $^2/_1$ oder $^4/_2$ der $^{12}/_6$, bei uns der $^{12}/_4$ Takt; aus dem $^2/_2$ oder $^4/_4$ der $^{12}/_{12}$, bei uns der $^{12}/_8$ Takt; aus dem $^2/_4$ oder $^4/_8$ der $^{12}/_{24}$, bei uns der $^{12}/_{16}$ Takt; aus dem $^2/_8$ oder $^4/_{16}$ der $^{12}/_{48}$, bei uns der $^{12}/_{32}$ Takt. Z. B.



Alle drei zusammengeklammerte Systeme sagen Dasselbe.

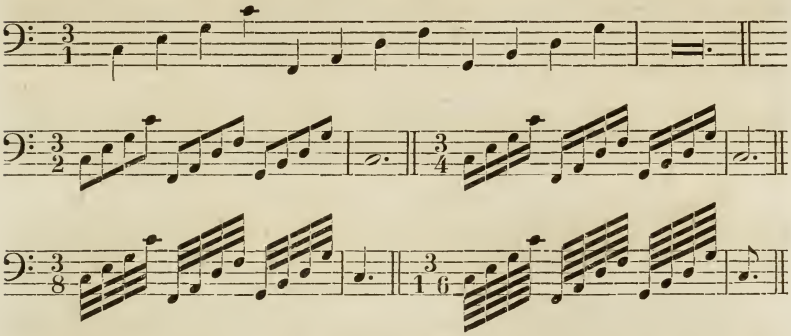
Bisher findet sich also schon, dass die im Gebrauche stehenden vier–, sechs–, neun– und zwölfzeitigen Taktarten ihren Ursprung von den zwei– und dreizeitigen Taktarten haben. Auch hat die Erfahrung durch Jahrhunderte bestätigt, dass, wenn auch durch Hirngespinnste einzelner Menschen eine Taktart vorgeführt wurde, die sich nicht durch zwei oder drei theilen lässt, dieselbe in der Praxis keinen Bestand haben konnte.

Wenn aber schon bewiesen ist, dass, genau genommen, der zwei- und dreizeitige Takt wahrhafter Grund der übrigen im Gebrauche stehenden Taktarten sind, so lässt sich nicht einsehen, warum man nicht weit mehr, oder so viele Taktarten hat. Denn wenn man z. B. im zweizeitigen Takte jede Hälfte in vier gleiche Theile unterabtheilt, so erhält man den achtzeitigen. So entsteht aus dem $^2/_1$ der $^8/_4$, aus dem $^2/_2$ der $^8/_8$, aus dem $^2/_4$ der $^8/_{16}$, und aus dem $^2/_8$ der $^8/_{32}$ Takt. Z. B.



Hier könnte man auch statt $^2/_1$ — $^8/_4$, statt $^2/_2$ — $^8/_8$, statt $^2/_4$ — $^8/_{16}$ u. s. w. bezeichnen.

Wenn man ferner im dreizeitigen Takte jede Zeit, d. h. jedes Drittheil des Taktes, in vier gleiche Theile unterabtheilt, so erhält man abermals einen zwölfzeitigen Takt, der übrigens immer nur unter dem Titel des dreizeitigen aufgeführt wird. So entsteht aus dem $^3/_1$ der $^{12}/_4$, aus dem $^3/_2$ der $^{12}/_8$, aus dem $^3/_4$ der $^{12}/_{16}$, aus dem $^3/_8$ der $^{12}/_{32}$, und aus dem $^3/_{16}$ der $^{12}/_{64}$ Takt. Z. B.



Wenn nun eingewendet wird, dass bei diesen zuletzt angeführten Taktarten lächerlich sei, die Unterabtheilungen des zwei- und dreizeitigen Taktes namhaft zu machen, so lässt sich diese Einwendung zugleich auf die zuvor angeführten vier-, sechs-, neun- und zwölfzeitigen Taktarten beziehen. — Dass wenn man alle möglichen Unterabtheilungen des zwei- und dreizeitigen Taktes aufzählen wollte, man nicht bald fertig werden würde, lässt sich leicht denken.

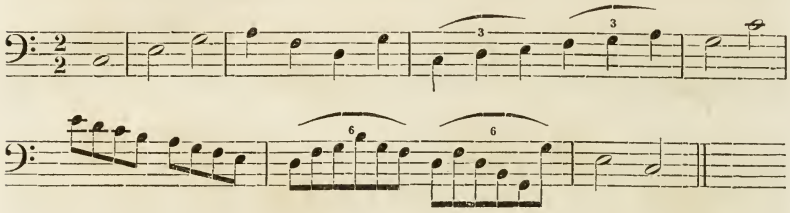
§ 4.

Man darf sich durch die Taktbezeichnung vieler Tonsetzer nicht irre führen lassen, denn vielmals sind sie selbst darin nicht im Klaren. Die beste Probe hierüber ist, zu untersuchen, ob die erste Note nach jedem Taktstriche am stärksten angegeben werden kann, denn dieses ist in allen Taktarten gleich. Sobald also mehrere Noten desselben Taktes ebenso stark wie die erste angegeben werden können, oder umgekehrt, wenn nicht alle ersten Noten nach den Taktstrichen herausgehoben werden können, so ist die Taktbezeichnung falsch. Zuweilen kann eine passende Taktwechslung, die nicht besonders angezeigt ist, einen solchen Fehler entschuldigen. Weil diese Ansicht in den Lehrbüchern gewöhnlich fehlt, so will ich sie hier darstellen.

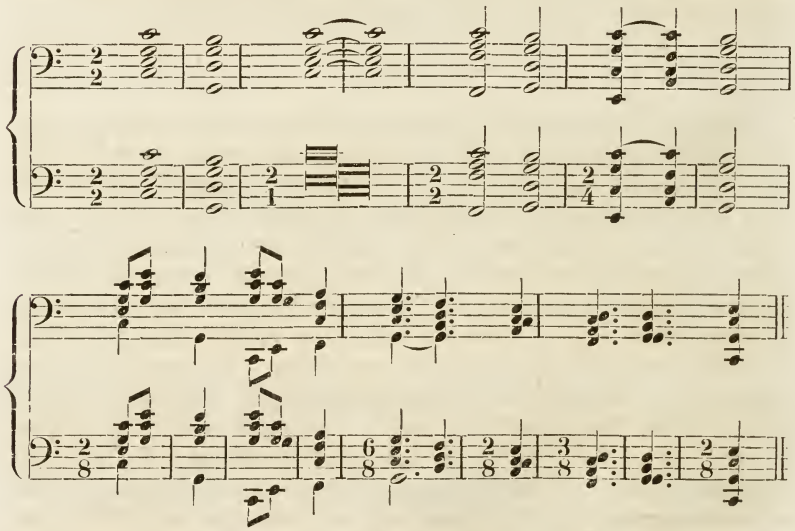
So wie ein Musikstück eine Haupttonleiter haben soll, von welcher man in die zunächst verwandten Tonleitern ausweicht, so soll es auch eine Haupttaktart haben, von welcher man in die ihr ähnlichen Taktarten ausweicht; und so wie man in der Vorzeichnung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen in der Mitte des Stückes nichts gern ändert, sondern nur dieselben bei einzelnen Takten den-

jenigen Noten, welche eine Aenderung der Hauptvorzeichnung nöthig machen, besonders beisetzt: so ändert man in der Mitte des Stückes ebenso ungern die Vorzeichnung des Taktes, sondern begnügt sich, dies bloss mit den Unterabtheilungen, durch die Noten selbst, anzuzeigen. Ich will es mit ein Paar Beispielen deutlicher machen.

1. Ein Stück, das den $^2/_2$ Takt vorgezeichnet hat, kann in der Mitte sich in den $^4/_4$, $^6/_6$ (bei uns $^6/_4$), $^8/_8$, $^{12}/_{12}$ (bei uns $^{12}/_8$) Takt u. s. w. umändern, ohne an der Wesenheit des vorgezeichneten Taktes zu verlieren. Z. B.

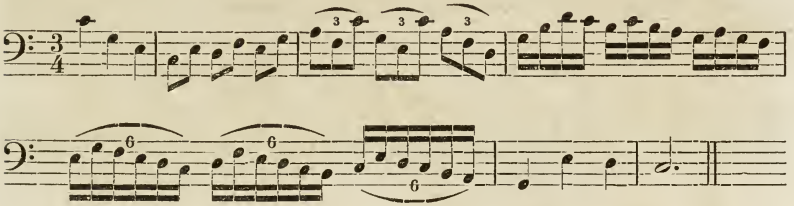


Es verliert aber diese Wesenheit, wenn es sich in der Mitte in den $^2/_1$, $^2/_4$, $^2/_8$, oder in den $^3/_8$, $^6/_8$ Takt u. s. w. umändert, denn statt in jedem Takte einen Hauptaccent zu haben, wird entweder nur in jedem zweiten Takte oder schon in jedem halben oder Viertel-Takte ein Hauptaccent gemacht. Um meine Meinung bestimmter aussprechen zu können, gebe ich folgendes üble Beispiel mit ganzen Accorden, weil die Dauer derselben die Taktart am genauesten bestimmt.

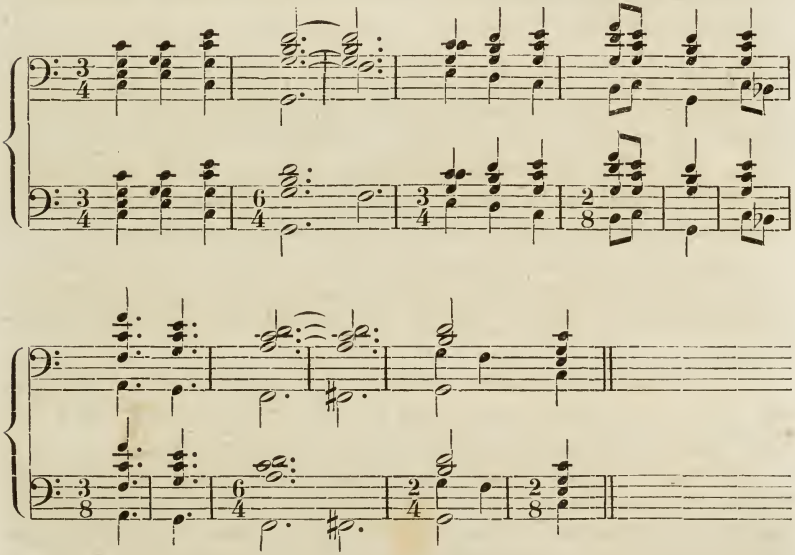


2. Ein Stück, das den $^3/_4$ Takt vorgezeichnet hat, kann in der Mitte sich in den $^6/_8$ Takt, insofern dreimal zwei Achtel gemeint sind, in den $^9/_{12}$ (bei uns $^9/_8$) Takt, insofern dreimal drei Achtel ge-

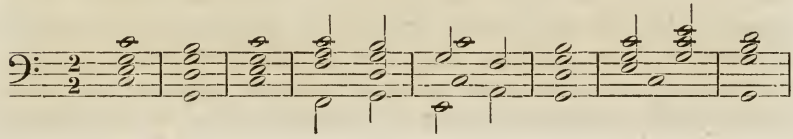
meint sind, in den $^{12}/_{16}$ Takt, insofern dreimal vier Sechzehntheile darunter verstanden werden, in den $^{18}/_{24}$ (bei uns $^{18}/_{16}$) Takt, insofern darunter dreimal sechs Sechzehntheile zu verstehen sind, u. s. w. umändern, ohne an der Wesenheit des vorgezeichneten Taktes zu verlieren. Z. B.

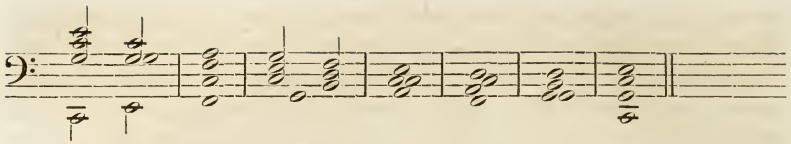


Es verliert aber diese Wesenheit, wenn es sich in den $^{6}/_{4}$, $^{2}/_{4}$, $^{2}/_{8}$ oder $^{3}/_{8}$ Takt u. s. w. umändert; denn statt in einem jeden Takte einen Hauptaccent zu haben, erhält es entweder nur in jedem zweiten Takte oder schon in jedem Drittel, oder, was noch übler ist, in jeder Hälfte des Taktes einen Hauptaccent. Hierüber folgendes üble Beispiel mit ganzen Accorden.

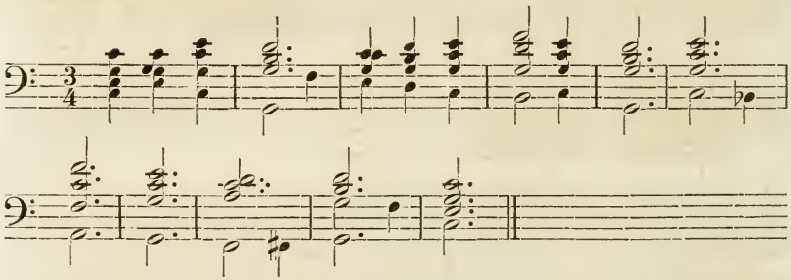


Das oben gegebene üble Beispiel im $^{2}/_{2}$ Takte könnte auf folgende Weise verbessert werden:





Das obige üble Beispiel im ¾ Takte könnte so besser gemacht werden:



Uebrigens dienen diese Beispiele nur, die Leser auf die späterhin abzuhandelnden Taktgesetze aufmerksam zu machen. Was jetzt noch nicht gesagt werden kann, müssen wir bis dorthin versparen.

§ 5.

Dadurch dass in jedem Takte nur die erste Note nach dem Taktstriche den Hauptaccent erhält, werden die übrigen Noten des Taktes nicht alle unaccentuirt bleiben; denn so wie beim Anfange des ersten Takttheils der Hauptaccent gemacht wird, so werden beim Anfange der übrigen Takttheile Nebenaccente gemacht.

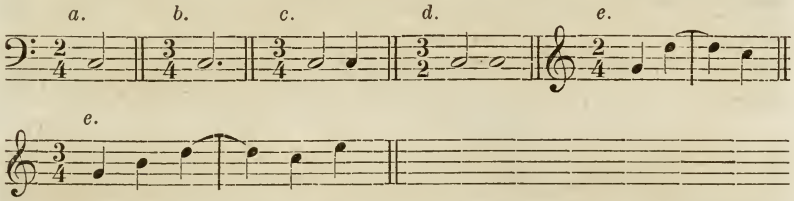
Der zwei- und dreizeitige Takt geben hierüber die Hauptnorm.

I. Im zweizeitigen Takte erhält der Anfang des ersten Takttheils den Hauptaccent und der Anfang des zweiten den grössten Nebenaccent.

II. Im dreizeitigen Takte erhält der Anfang des ersten Takttheils, wie immer, den Hauptaccent, und bei dem Anfange eines jeden der zwei übrigen Takttheile kommen die grössten Nebenaccente.

Die hier angegebene Ordnung wird bei einzelnen Stimmen zuweilen dadurch unterbrochen, dass eine Note durch mehrere Zeiten dauert. So geschieht es, dass im zweizeitigen Takte eine Note durch alle zwei (*a.*) und im dreizeitigen durch alle drei Takttheile (*b.*) dauert, und hiermit die Nebenaccente wegfallen; dass ferner im dreizeitigen Takte die erste Note nach dem Taktstriche zwei Zeiten ausfüllt, wodurch der Accent des zweiten Takttheils wegfällt (*c.*) und nur jener des dritten Takttheils übrig bleibt; dass ferner im dreizeitigen Takte die Note, die mit Anfang des zweiten Takttheils beginnt, auch den dritten Takttheil hindurch dauert (*d.*), wodurch der Accent des dritten

Takttheils wegfällt. Der Accent auf einer Note, die durch mehrere Takttheile dauert, ist aber immer grösser als jener auf einer Note, die nur einen Takttheil einnimmt, weil sie gewissermassen die Accente der übrigen Takttheile in sich aufnimmt. Dieses gilt so sehr, dass, wenn eine Note bei einem Takttheile, der nur einen Nebenaccent hat, anfängt, aber auch noch während des darauf folgenden Takttheils, der den Hauptaccent haben sollte, fortdauert, der Hauptaccent auf den Anfang dieser Note verlegt, also anticipirt wird (*e.*).

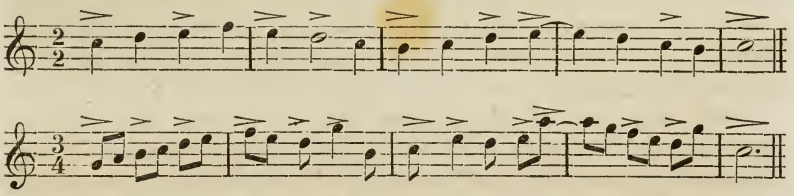


III. Wird im zweizeitigen Takte jeder Takttheil in zwei Hälften unterabgetheilt, so dass vier kleinere Zeiten daraus entstehen, so bekommen die 2te und 4te Zeit die kleineren Nebenaccente, denn die 1te Zeit als Anfang des Taktes behält den Hauptaccent, und die 3te Zeit als Anfang der zweiten Hälfte des Taktes wird den grösseren Nebenaccent behalten.

IV. Wird im dreizeitigen Takte jeder Takttheil in zwei Hälften unterabgetheilt, so dass sechs kleinere Zeiten daraus entstehen, so bekommen die 2te, 4te und 6te Zeit die kleineren Nebenaccente, denn die 1te Zeit als Anfang des Taktes behält den Hauptaccent, die 3te Zeit als Anfang des zweiten Drittheils und die 5te Zeit als Anfang des dritten Drittheils werden die grösseren Nebenaccente behalten.

Wenn ein Ton auf einer Zeit, die den kleineren Nebenaccent hat, anfängt, und noch die Dauer der nächsten Zeit, welche entweder einen grösseren Nebenaccent oder gar den Hauptaccent hat, zu sich nimmt, so werden diese letzteren Accente auf den Anfang dieses Tones verlegt, also vorausgenommen.

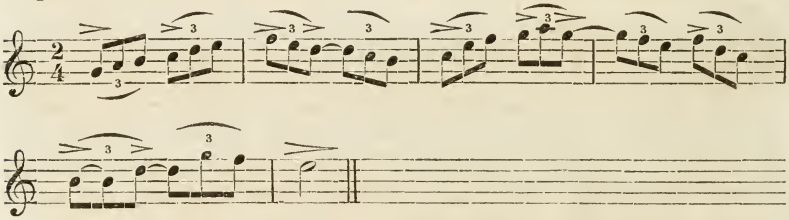
In folgenden Beispielen, wie in der Folge überhaupt, werde ich den Haupt- und grösseren Nebenaccent mit dem Zeichen > andeuten; bei dem Hauptaccent werde ich es nur grösser machen.



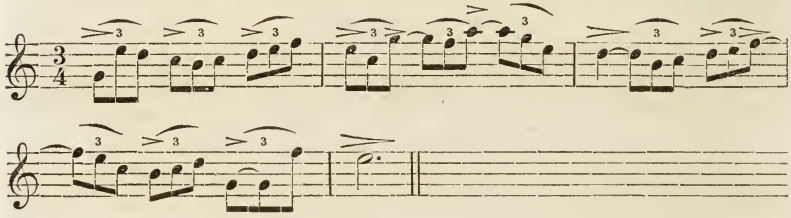
V. Wird im zweizeitigen Takte jeder Takttheil in drei Drittel unterabgetheilt, so dass sechs kleinere Zeiten daraus entstehen, so

bekommen die 2te, 3te, 5te und 6te Zeit die kleineren Nebenaccente, denn die 1te Zeit als Anfang des Taktes behält den Hauptaccent, und der 4ten Zeit als Anfang der zweiten Hälfte des Taktes wird der grössere Nebenaccent bleiben.

VI. Wird im dreizeitigen Takte jeder Takttheil in drei Drittel unterabgetheilt, so dass neun kleinere Zeiten daraus entstehen, so bekommen die 2te, 3te, 5te, 6te, 8te und 9te Zeit die kleineren Nebenaccente, denn die 1te Zeit als Anfang des Taktes wird den Hauptaccent, die 4te Zeit als Anfang des zweiten Drittels und die 7te Zeit als Anfang des dritten Drittels werden die grösseren Nebenaccente behalten. Was sonst noch zu bemerken ist, werden folgende Beispiele zeigen.



Hier lässt sich die Verschiedenheit der sechs Zeiten, je nachdem sie vom drei- oder zweizeitigen Takte ihren Ursprung haben, durch die Accentuation am besten bemerken. — Nun das fernere Beispiel:

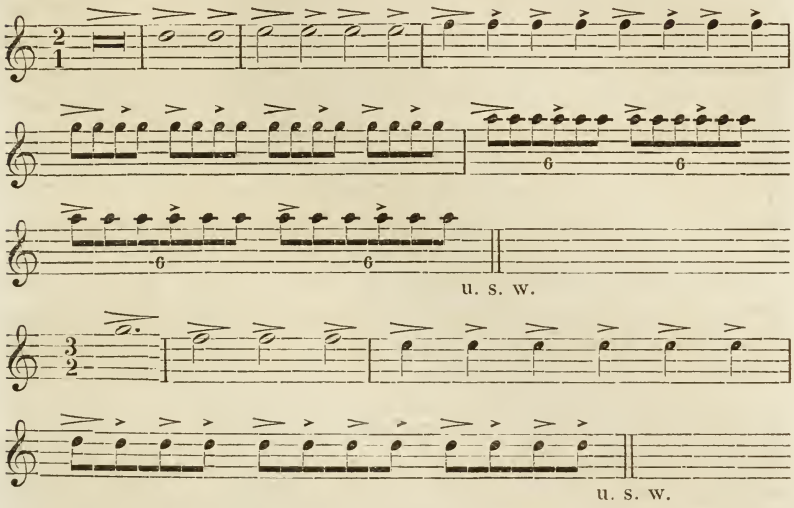


§ 6.

Wenn man auch so fortfährt, die Takttheile des zwei- und dreizeitigen Taktes in noch immer kleinere Zeiträume unterabzutheilen, so bleiben doch immer der Anfang des Taktes und der Anfang der Takttheile als die hervorstechendsten Punkte, die zwar in einzelnen Stimmen, nicht aber im Ganzen, wie man später sehen wird, verrückt werden können.

Hier muss noch die Bemerkung gemacht werden, dass, je geschwinder das Zeitmaass ist, desto weniger die Accentuation hervorstechend werden kann, welche hingegen desto bemerkbarer und nöthiger wird, je langsamer das Zeitmaass genommen wird. Dies geschieht in letzterem in dem Maasse, dass eine Abstufung von guten

und besseren, schlechten und schlechteren Taktgliedern bemerkbar wird. Hierüber gebe ich zwei Beispiele, eins im zwei–, das andere im dreizeitigen Takte.



Dass hiernach auch die Anwendung auf die von den zwei– und dreizeitigen Taktarten herstammenden übrigen Taktarten leicht zu machen ist, wird Jeder einsehen, der das Bisherige gelesen hat.

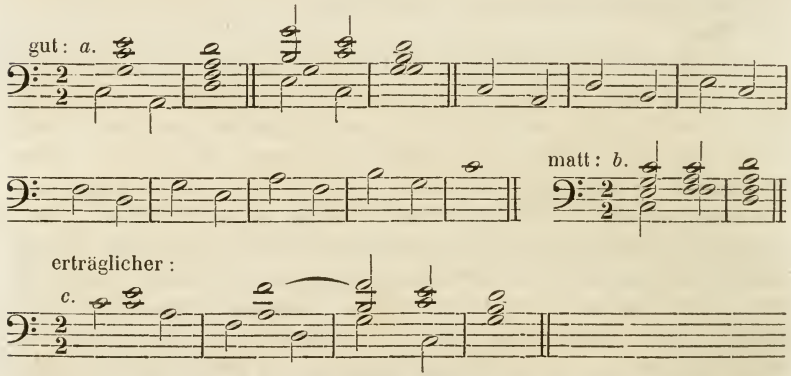
§ 7.

Nun kommen wir zur Anwendung der Harmonie auf den Takt.

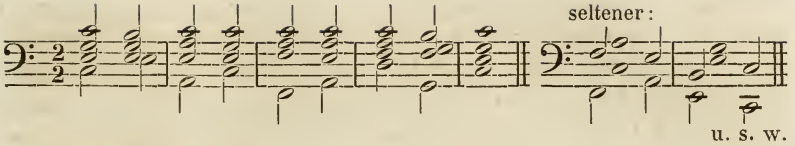
I. Die einfachste Art bleibt immerhin diejenige, wo nur mit jedem neuen Takte ein neuer Fundamentalbass eintritt, die Taktart mag aus was immer für einer Zahl von Takttheilen bestehen. Diese Forderung wird weder durch blosse Versetzung der Accorde, noch durch bloss eingeschobene Accorde, noch durch blosse Vorhalte aufgehoben; sonach hat diese Art schon allein ein weites Feld. Zwar könnte Denjenigen, die die Wesenheit des Fundamentalbasses bereits erkannt haben, an dieser Erklärung genügen; um indess gewiss zu sein, nicht missverstanden zu werden, und um angehenden Tonsetzern zu der Anwendung in der That behülflich zu sein, gebe ich in der Notenbeilage die nöthigen Beispiele mit beigesetztem Fundamentalbasse.

II. Alle übrigen Arten haben mit der einfachsten das gemein, dass mit jedem neuen Takte auch ein neuer Fundamentalbass entweder wirklich eintritt oder wenigstens einzutreten scheint, welches Letztere indess selten geschehen muss. Sonst haben die zusammen–

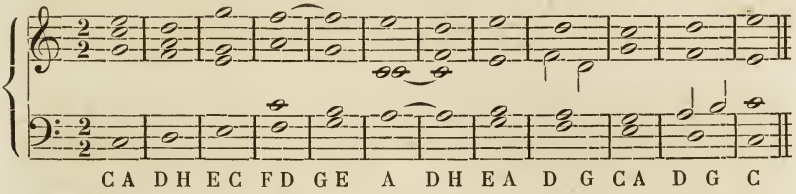
gesetzteren Arten den Unterschied, dass bei dem Eintritt eines neuen Takttheils schon ein neuer Fundamentalbass erscheinen darf. Unter diesen ist natürlich diejenige Art noch am einfachsten, wo zwei Fundamentaltöne in einem Takte vorkommen. Dieses gehört vorzüglich in die zweizeitige Taktart. Die am wenigsten auffallende Art, dem Fundamentalbasse zwei Töne in einem zweizeitigen Takte zu geben, ist die, wenn man ihn von dem Tone, den er beim ersten Takttheile hat, beim zweiten Takttheile um eine Terz abwärts springen, und sodann, um den Eintritt des nächsten Taktes fühlbarer zu machen, ihn wieder um eine Quart oder Quint aufwärts springen lässt (*a.*). Sonst kann man ihn theilweise jeden beliebigen Sprung machen lassen, wenn nur der Eintritt des neuen Taktes nicht matter wird, als der Eintritt des zweiten Takttheils im vorigen Takte. Dieses würde aber z. B. geschehen, wenn der Fundamentalbass von dem Tone, den er beim Anfange des vorigen Taktes hatte, einen Quintsprung abwärts oder einen Quartsprung aufwärts zu machen gehabt hätte, um den Eintritt des zweiten Takttheils zu bezeichnen, und wenn man ihn dann, um den Eintritt des neuen Taktes zu bezeichnen, einen Terzsprung abwärts wollte machen lassen (*b.*). Dadurch würde der neue Takt matt angedeutet, weil die Accorde zu wenig Unterschied haben, und doch zuvor mehr Unterschied hatten. Dies soll aber so selten als möglich sein. Eher kann es noch geschehen, wenn im vorigen Takte vom ersten zum zweiten Takttheile schon ein Terzsprung abwärts war; so wird doch der Eintritt des neuen Taktes nicht matter bezeichnet, als der Eintritt des zweiten Takttheils im vorigen Takte (*c.*).



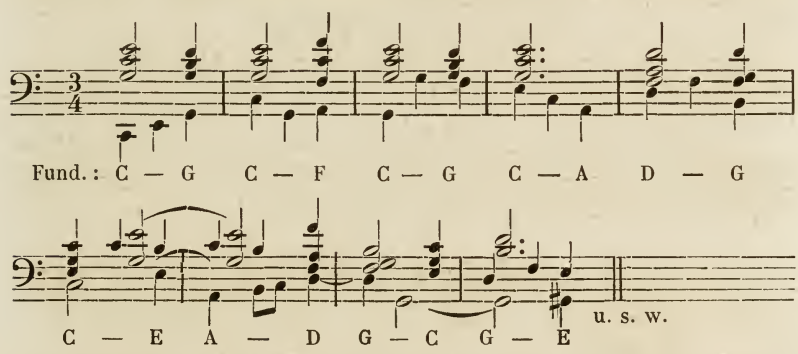
Uebrigens ist noch anwendbar, wenn vom ersten Takttheil zum zweiten ein Terzsprung aufwärts und von da zum ersten Takttheil des nächsten Taktes ein Quintsprung abwärts oder ein Quartsprung aufwärts, seltener ein Quartsprung abwärts, im Fundamentalbasse gemacht wird. Z. B.



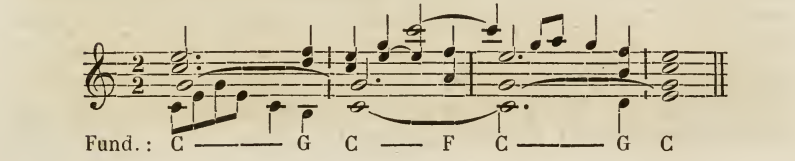
Hierher gehören aber auch solche Sätze, worin, wenn der Fundamentalbass verschwiegen wird, nur ein Accord in jedem Takte zu herrschen scheint. Hier das dazu gehörige Beispiel, welchem der Fundamentalbass mit Buchstaben beigefügt ist.



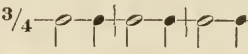
Wenn man zwei Fundamentaltöne in einem dreizeitigen Takte anwenden will, so ist es am natürlichsten, dass der erste die beiden ersten Takttheile hindurch dauert und der zweite auf den dritten Takttheil kommt. So wie dieses befolgt wird, so ist Alles, was bisher im zweizeitigen Takte angeführt wurde, auch für den dreizeitigen anwendbar. Hier zum Ueberflusse ein Beispiel:



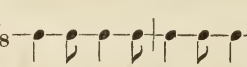
Zuweilen werden die zwei Fundamentaltöne in einem Takte in der zweizeitigen Taktart so eingetheilt, dass der erste vom Anfange des Taktes bis zum dritten Viertel desselben dauert, und der zweite erst beim vierten Viertel anfängt. Z. B.:



Die Anwendung des Bisherigen auf die zusammengesetzteren Taktarten, die alle von den zwei- und dreizeitigen ihren Ursprung haben, ist hiernach leicht zu machen. Die aus der zweizeitigen entsprungenen vier-, sechs-, acht- und zwölfzeitigen Taktarten haben ebenfalls ihre zwei Hälften, so wie die aus der dreizeitigen entsprungene neunzeitige Taktart in Drittel abgetheilt ist. Der schwierigste Fall wäre dieser, wenn die zwei Fundamentaltöne in einer von der zweizeitigen entsprungenen Taktart nicht gleiche Dauer haben sollen, sondern der erste länger als die erste Hälfte des Taktes dauern soll. In der vierzeitigen Taktart ist dies aber schon ausgemacht und darum in den acht- und zwölfzeitigen Taktarten leicht zu finden, denn diese Takte lassen sich in vier gleiche Theile theilen; es bleibt also nur die sechszeitige zu bemerken übrig, die sich nicht eigentlich durch vier theilen lässt. Jede Hälfte des sechszeitigen Taktes lässt sich aber durch drei theilen, darum geschieht es auch, dass man jede Hälfte desselben als einen geschwinderen dreizeitigen Takt ansehen kann. Wenn also der Fundamentalbass z. B. im $^3/_4$ Takte zwei Töne so eintheilt:

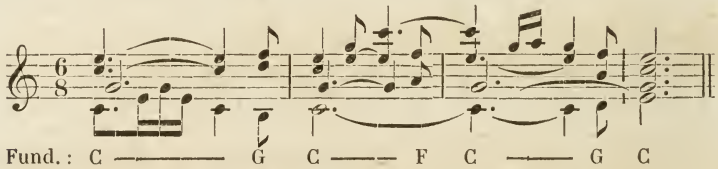


so wird er im $^6/_8$ Takte, insofern dieser aus zwei $^3/_8$ Takten bestehend angesehen wird, vier Töne so einzutheilen haben:



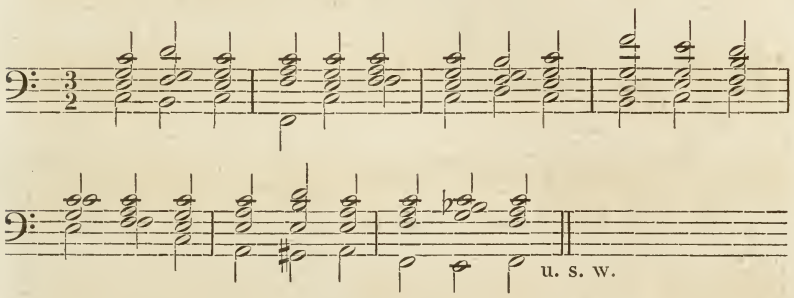
Der $^6/_8$ Takt ist also jetzt in vier, zwar ungleiche, Viertel zerfallen.

Wir können daher obiges Beispiel, wo der erste Accord drei Viertel dauert, der andere also erst bei dem vierten Viertel anfängt, auf folgende Weise in den $^6/_8$ Takt übersetzen:

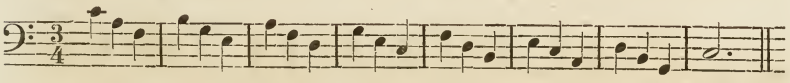


Uebrigens würde es den Tonsetzer sowohl als den Zuhörer ermüden, zugleich auch das Gefühl der Taktart bald aufheben, wenn man ganze Stücke in der zusammengesetzten Art zu schreiben gezwungen wäre. Es ist daher billig, dass zuweilen nur ein Fundamentalbass im ganzen Takte herrsche, damit das Ohr hier und da Ruhepunkte finden möge und der Tonsetzer wieder freiere Hände bekomme. Da dies auch von den noch abzuhandelnden Arten gilt, so bitte ich die Leser, es wohl zu erwägen.

III. Eine etwas zusammengesetztere Art ist es, wenn drei Fundamentaltöne in einem Takte vorkommen. Dieses gehört vorzüglich in die dreizeitige Taktart. Das einfachste Verfahren hierbei wäre, wenn bei dem ersten und dritten Takttheile derselbe Fundamentalton käme, auf dem zweiten aber ein solcher, der in inniger Wechselwirkung mit ihm stünde, der also eine reine Quart oder Quint höher oder tiefer stehen müsste; oder, um es noch deutlicher zu sagen, der Ton für den ersten und dritten Takttheil müsste entweder Tonica, und jener für den zweiten Ober- oder Unterdominant sein, oder umgekehrt, es müsste der Ton für die 1te und 3te Zeit eine der Dominanten, und jener für die 2te Zeit Tonica sein. Z. B.



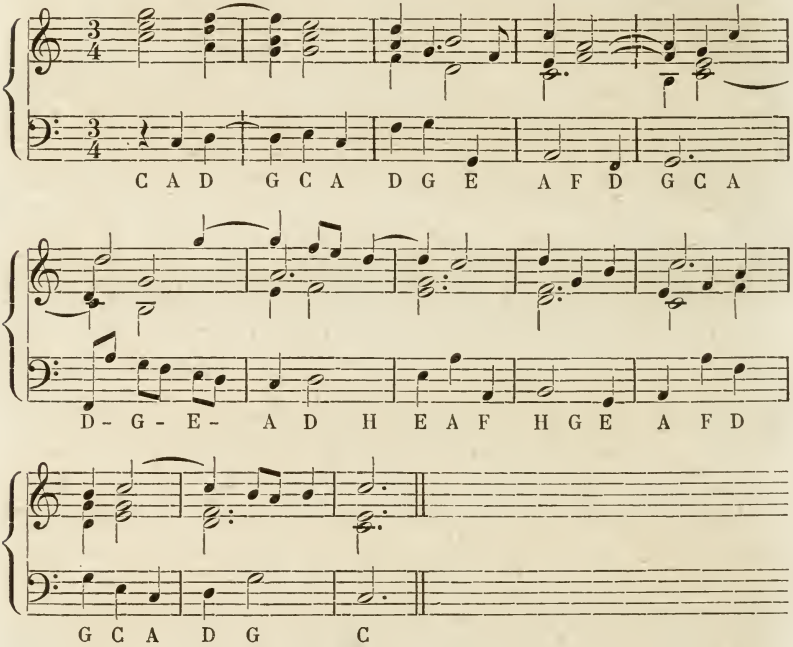
Nun gehört aber dieses schon zu der einfachsten Art, weil jeder zweite Accord als eingeschoben betrachtet werden kann, und man den Fundamentalton, der zu Anfang und Ende des Taktes gehört wird, als Hauptsache ansieht. Wenn wir also von einer wirklich zusammengesetzteren Art reden, so müssen wir hier darunter drei wirklich verschiedene Fundamentaltöne in einem Takte verstehen. Am besten lässt sich dieses anwenden, wenn der Fundamentalton, der beim zweiten Takttheile vorkommt, um eine Terz tiefer steht als jener beim ersten, und der bei dem dritten Takttheile vorkommt, wieder um eine Terz tiefer als jener bei dem zweiten, und der beim ersten Takttheile des nächsten Taktes vorkommt, um eine Quart höher als der vorige steht. Z. B.



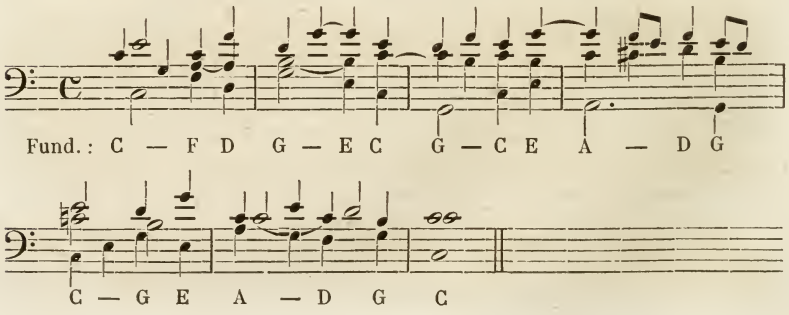
Sonst kann man den Fundamentalbass jeden beliebigen Sprung machen lassen, wenn nur dafür gesorgt wird, dass der Eintritt des neuen Taktes nicht matter ausfalle, als der Eintritt des dritten Takttheils im vorigen Takte.

Matt sind Terzensprünge, entscheidend aber die Quarten- und Quintensprünge; der Quartsprung aufwärts und der Quintsprung abwärts sind aber am entscheidendsten.

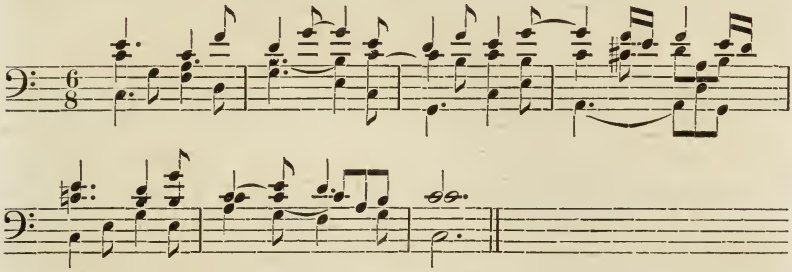
Hierher gehören aber auch solche Sätze, worin, wenn der Fundamentalbass verschwiegen wird, nur zwei Accorde in jedem Takte zu herrschen scheinen. Hier das dazu gehörige Beispiel, welchem der Fundamentalbass mit Buchstaben beigefügt ist.



Wenn man drei Fundamentaltöne in einem vierzeitigen Takte anbringen will, so ist es am natürlichsten, dass der erste die beiden ersten Takttheile hindurch dauert; der zweite Fundamentalton kommt sodann auf den dritten, der dritte Fundamentalton aber auf den vierten Takttheil. So wie dieses befolgt wird, so kostet es keine Mühe, Alles, was bisher im dreizeitigen Takte angeführt wurde, auch für den vierzeitigen anzuwenden. Hier zum Ueberflusse noch ein Beispiel:

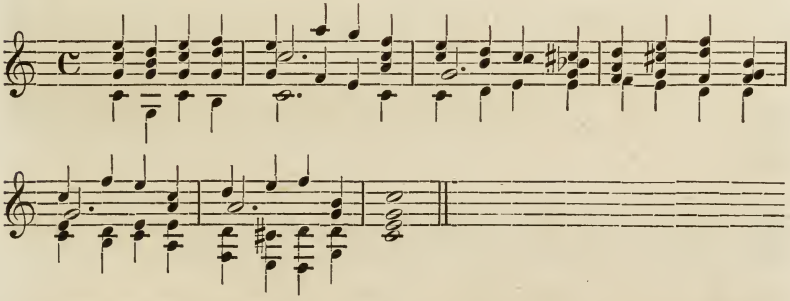


Wenn man nun die Anwendung dreier Fundamentalnoten in den drei- und vierzeitigen Taktarten inne hat, so lässt sich die Anwendung auf den neunzeitigen, der sich durch drei theilen lässt, und auf die acht- und zwölfzeitigen, die sich durch vier theilen lassen, leicht machen. Sogar bei den sechszeitigen kann es nicht mehr schwer fallen, da die Leser bereits wissen, dass er auf vier ungleiche Theile zerfallen kann. Wir können also obiges Beispiel, wo der erste Accord die zwei ersten Viertel, die zwei andern die beiden letzten Viertel übernehmen, auf folgende Weise in den $^6/_8$ Takt übersetzen.



Ich habe hier bloss des richtigen Verstehens wegen in allen Beispielen jeden Takt mit drei Fundamentaltönen beschwert, denn es wäre gar nicht nöthig gewesen, dieses durch alle Takte beizubehalten; im Gegentheile ist eine Mischung dieser Art mit den beiden vorigen oder mit den noch kommenden Arten besser.

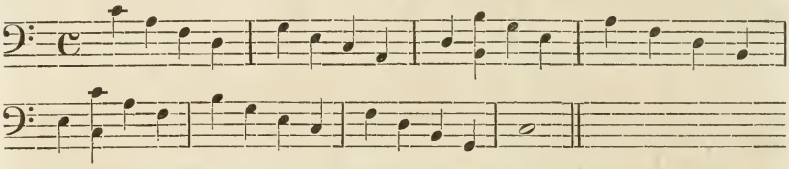
IV. Nun sollen vier Fundamentaltöne in einem Takte vorkommen. Dieses gehört vorzüglich in die vierzeitige Taktart. Das einfachste Verfahren hierbei wäre, wenn auf den dritten Takttheil der nämliche Fundamentalton wie auf den ersten käme, wobei nöthig wird, dass jener auf dem zweiten Takttheile in inniger Wechselwirkung mit ihm ist; der Fundamentalton, der auf den vierten Takttheil käme, könnte nun sein wie der auf dem zweiten, oder sonst nur von dem ersten verschieden. Z. B.



Nun gehört aber dieses noch zu der Art, wo zwei Fundamentaltöne in einem Takte vorkommen, weil jeder zweite Accord als ein-

geschoben und also der erste Fundamentalton bis zum dritten Takttheile fortdauernd betrachtet werden kann. Hier muss noch bemerkt werden, dass, wenn hier der Eintritt des neuen Taktes auch mit dem nämlichen Fundamentaltone bezeichnet wird, der im vorigen Takte auf den dritten Takttheil kam, man deswegen doch den Accord, der auf den vierten Takttheil kommt, als wirklich, und also nicht als eingeschoben betrachtet; denn das Gewicht vom vierten bis zum ersten Takttheile des nächsten Taktes ist grösser, als jenes vom zweiten bis zum dritten Takttheile.

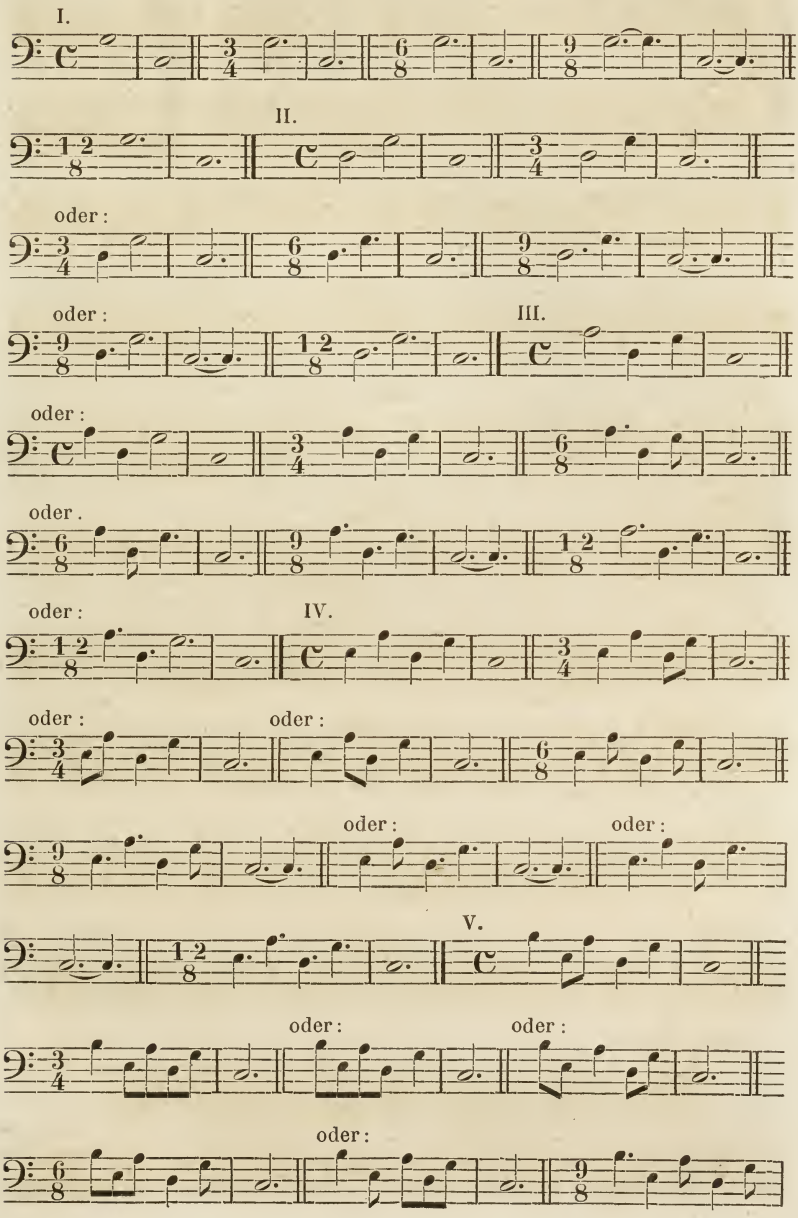
Wenn also von vier wirklichen Fundamentaltönen in einem Takte die Rede sein soll, so muss einer nicht zweimal darin vorkommen. Am besten ist es, wenn der zweite Fundamentalton um eine Terz tiefer als der erste, der dritte um eine Terz tiefer als der zweite, der vierte um eine Terz tiefer als der dritte, der Fundamentalton aber, der den Eintritt des nächsten Taktes bezeichnet, um eine Quart höher als der vierte des vorigen Taktes ist. Z. B.

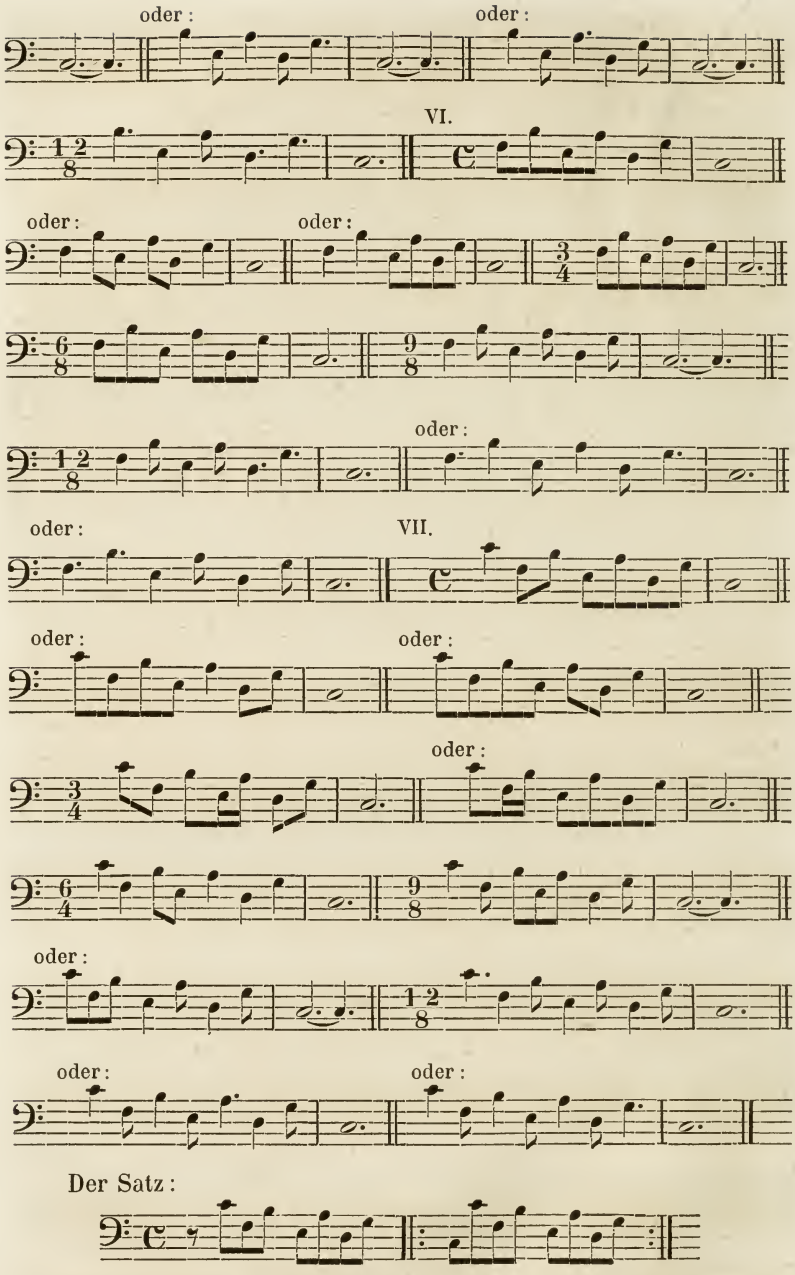


Wenn man, wie billig, dafür sorgen will, dass der Eintritt des dritten Takttheils entscheidender sei als jener des zweiten, entscheidender aber der Eintritt des ersten Takttheils im neuen Takte als jener des zweiten, dritten und vierten Takttheils, und der Fundamentalbass doch Tonfälle, d. h. Schritte in die Unterquint oder Oberquart, machen soll: so ist nöthig zu bemerken, dass der Schritt von der 5ten zur 1ten Stufe am entscheidendsten, minder entscheidend der Schritt von der 2ten zur 5ten Stufe, noch minder jener von der 6ten zur 2ten, wieder minder jener von der 3ten zur 6ten, noch minder jener von der 7ten zur 3ten, noch minder jener von der 4ten zur 7ten Stufe ist. Der Schritt von der 1ten zur 4ten Stufe ist entscheidend, wenn vor der 1ten Stufe die 5te kam, sodann nach der 4ten Stufe die 2te, dann die 5te, dann die 1te Stufe folgt. Fängt man aber sogleich mit dem Schritte von der 1ten zur 4ten Stufe an, und lässt darnach die 7te Stufe folgen, so ist er noch minder an Werth, als der Schritt von der 4ten zur 7ten Stufe.

Diese Ansicht ist so wichtig, dass sie sich in allen Taktgattungen, und zwar ob ein, oder zwei, oder drei, oder vier, oder noch mehr Fundamentaltöne in einem Takte vorkommen, erprobt, ja, dass sie sich, wie man später sehen wird, auf den Rhythmus, der die Anzahl der Takte in einem Satze und deren verschiedene Wichtigkeit bestimmt, anwenden lässt.

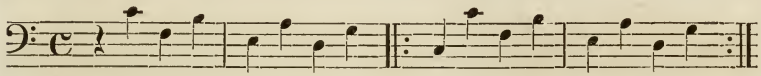
Wir nehmen vorerst nur zwei Takte, worunter der Eintritt des letzten den vollkommenen Schluss bildet, wenden es zugleich auf den zwei-, drei-, vier-, sechs-, acht-, neun- und zwölfzeitigen Takt an. Das Zeichen **C** gilt übrigens für den $^2/_2$, $^4/_4$ und $^8/_8$ Takt.



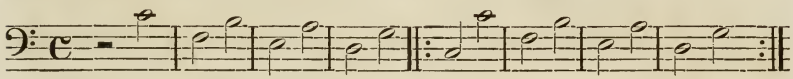


ist in Rücksicht des Rhythmus von grosser Bedeutung. Der Eintritt eines jeden Taktes, mit Ausnahme des ersten, bildet einen Schluss,

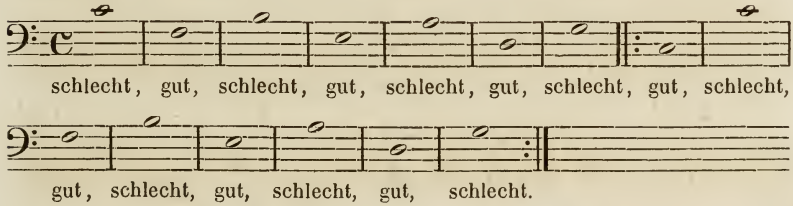
welcher durch das siebente Achtel des vorigen Taktes herbeigeführt wird, und das zweite Achtel eines jeden Taktes bildet den Anfang des Satzes. Acht Achtel werden also zu dem ganzen Satze verwendet, denn das Uebrige ist nur Wiederholung. Da das Ende und der Anfang den gleichen Accord haben, so sind es nur sieben Fundamentaltöne, nämlich so viel, als in der diatonischen Leiter vorkommen. Nun ist zu bemerken, dass bei der Wiederholung Ende und Anfang gleich nach einander kommen, darum dauert da der nämliche Fundamentalton vom ersten bis zum zweiten Achtel. Wird nun der nämliche Satz mit doppelt so viel Takten gemacht, so muss der Schluss auf das erste und der Anfang auf das zweite Viertel fallen, wie hier zu sehen:



Soll dieser Satz wieder mit doppelt so viel Takten ausgedrückt werden, so muss der Schluss auf die erste, der Anfang aber auf die zweite Hälfte des Taktes fallen, wie hier zu sehen:

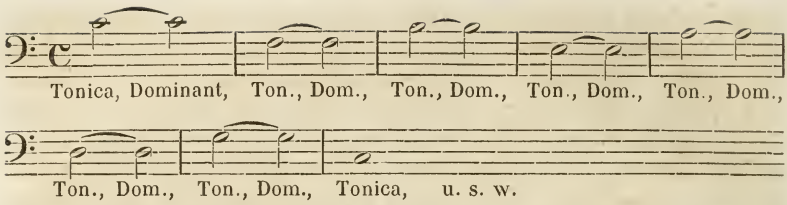


Soll aber dieser Satz wieder mit noch einmal so viel Takten ausgedrückt werden, so ist man gezwungen, jetzt in den Takten einen solchen Unterschied wie sonst in den Takttheilen zu machen, nämlich man muss sie in gute und schlechte Takte eintheilen, wie hier zu sehen:

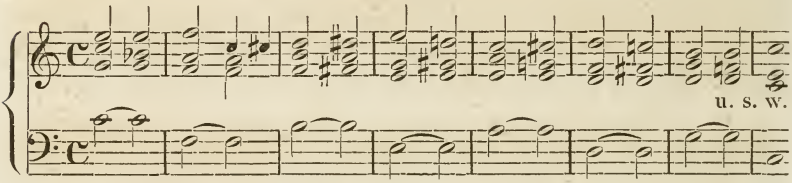


Jedoch muss man gestehen, dass die Wichtigkeit des Dreiklangs der 1ten Stufe nirgends so herausgehoben ist, wie bei der Eintheilung in acht Achtel.

Da übrigens jeder Schritt einen Tonfall bezeichnet, wenn auch nur der von der 5ten zur 1ten Stufe den eigentlichen Schlussfall bildet: so kann jeder Accord gewissermassen einen Abschnitt machen und zugleich Veranlassung eines folgenden Abschnittes werden, d. h. jeder Fundamentalton kann gewissermassen erst als Tonica, dann als Oberdominant gelten, wie hier zu sehen:



Im Chromatischen wird diese Bedeutung grösstentheils wirklich, wie hier zu sehen:

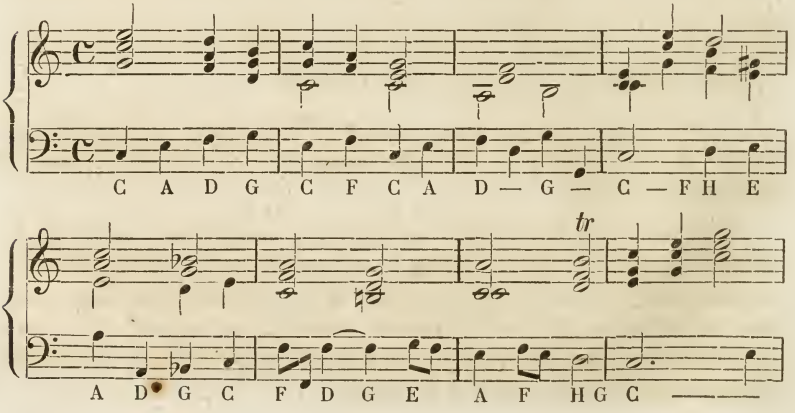


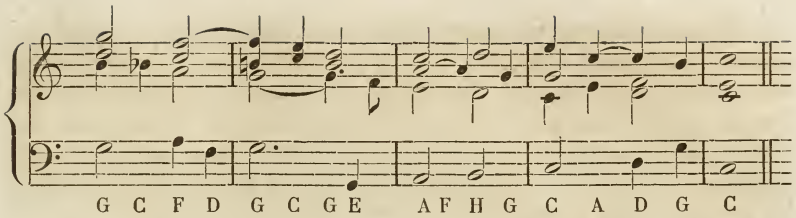
Dadurch tritt die zweizeitige Taktart wieder in ihre Rechte ein.

So viel mag als Vorgeschmack vom Rhythmus genug sein. Nach dieser fast nothwendigen Unterbrechung kehren wir zu unserm eigentlichen Gegenstande, nämlich zur Untersuchung, auf welche Art noch vier Fundamentaltöne in einem Takte gebraucht werden können, zurück.

Unter der Bedingung, dass der Eintritt des nächsten Taktes besonders entscheidend gemacht werde, kann man mancherlei Sprünge des Fundamentalbasses im ersten Takte machen, wenn nur auch der Eintritt des dritten Takttheils entscheidender oder wenigstens nicht matter ist, als jener des zweiten.

Hierher gehören aber auch solche Sätze, worin, wenn der Fundamentalbass verschwiegen wird, nur drei oder zwei Accorde in einem Takte zu herrschen scheinen. Hier das dazugehörige Beispiel, welchem das Fundament mit Buchstaben beigefügt ist.



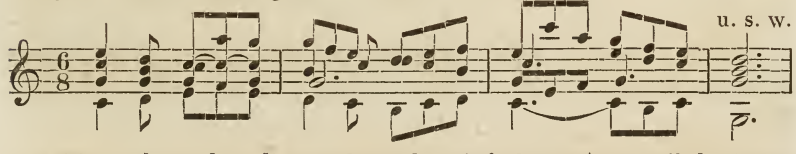


Wenn man vier Fundamentaltöne in einem dreizeitigen Takte anwenden will, so kann dies auf dreierlei Art geschehen, indem man zwei derselben auch auf zwei Takttheile, die zwei übrigen Töne aber auf einen Takttheil, nämlich

entweder so: , oder so: , oder so: eintheilt.

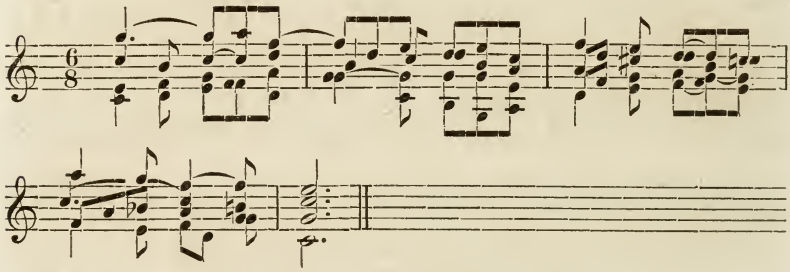
Die erste dieser Arten ist zwar im Allgemeinen am natürlichsten, jedoch kann die Heraushebung eines wichtigen Accordes auch die beiden übrigen Arten veranlassen. Die Eintheilung von vier Fundamentaltönen in einem sechszeitigen Takte ist leichter, indem dieser bekanntlich in vier ungleiche Theile abgetheilt werden kann; noch leichter ist sie in einem acht- oder zwölfzeitigen Takte, da diese sich von selbst in vier gleiche Theile auflösen. Bei dem neunzeitigen Takte richtet man sich, wie immer, nach dem dreizeitigen, indem er von selbst in diesen zerfällt.

V. Es geschieht zwar nicht oft, dass man mehr als vier Fundamentaltöne in einem Takte nimmt, indessen haben wir selbst in dem vorigen Abschnitte schon Beispiele von fünf, sechs und sieben Fundamentalnoten in einem Takte gehabt. Um zuerst von fünf Fundamentaltönen in einem Takte zu reden, so findet sich der sechszeitige Takt am geeignetsten dazu, und zwar am natürlichsten, wenn der erste Ton die 1te und 2te Zeit einnimmt, und auf jede der vier übrigen Zeiten ein neuer Fundamentalton kommt. Nun wäre am leichtesten, den nämlichen Fundamentalton dreimal neu eintreten zu lassen, nämlich beim ersten, vierten und sechsten Takttheile; beim dritten und fünften Takttheile müsste aber ein Accord sein, der mit ersterem in inniger Wechselwirkung wäre. Z. B.

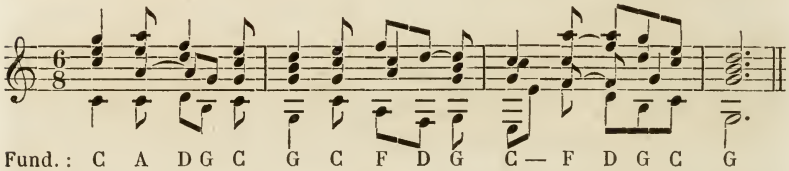


Nun gehört aber dies noch zu der einfachsten Art, weil der Fundamentalton, der den grössten Theil des Taktes einnimmt und sowohl dessen Anfang als dessen Ende bezeichnet, als Hauptsache angesehen, die beiden andern Accorde aber als eingeschoben betrachtet werden.

Es könnte ferner der nämliche Fundamentalton nur zweimal neu eintreten, nämlich entweder bei dem ersten und vierten, oder bei dem ersten und sechsten Takttheile. Im ersten Falle müsste der zweite Accord, der beim dritten Takttheile beginnt, mit jenem, der die ersten zwei Zeiten einnimmt und bei der 4ten Zeit wiederholt wird, in inniger Wechselwirkung stehen, die beiden letzten Accorde könnten sodann einen beliebigen Fundamentalton haben. Z. B.

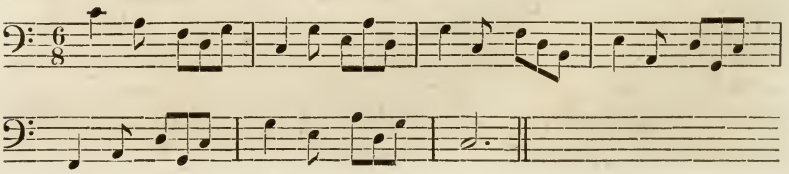


Nun kommt aber dies so heraus, als ob nur drei Fundamentaltöne für den ganzen Takt wären, weil der erste bis zur 4ten Zeit als Hauptsache erscheint, indem man den zweiten Accord als Nebensache vernimmt, folglich nur noch die letzten beiden ihre Wesenheit behaupten können. — Im zweiten Falle könnte der Satz so aussehen:

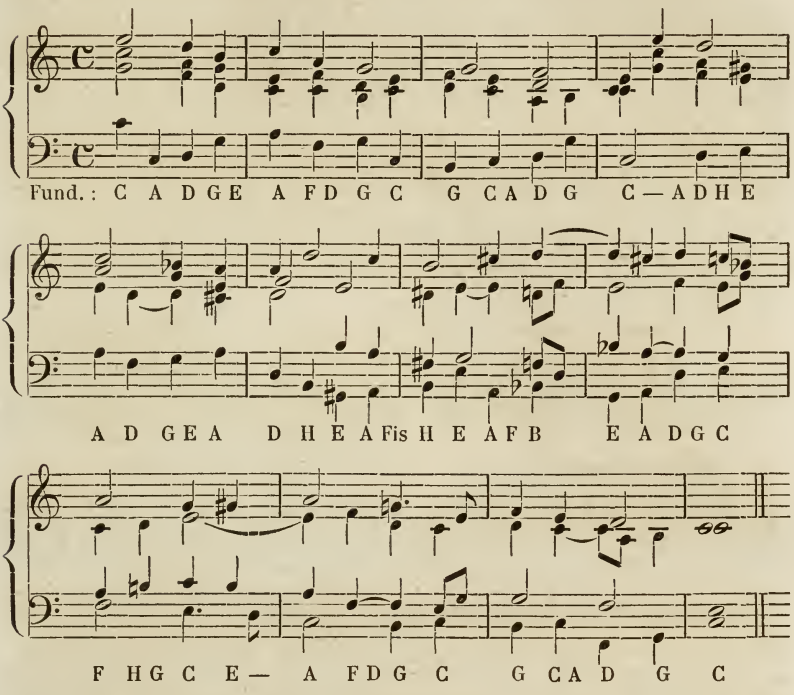


Obwohl nun die Selbstständigkeit aller fünf Fundamentaltöne für jeden Takt im Einzelnen nicht abgeläugnet werden kann, so gilt doch im Ganzen in jedem Takte eigentlich nur derjenige Fundamentalton, der im Anfange und zu Ende desselben gehört wird. Es ist also im ersten Takte ein Orgelpunkt auf der 1ten Stufe, im zweiten Takte einer auf der 5ten, und im dritten Takte ebenfalls einer auf der 1ten Stufe.

Wenn also von fünf wirklichen Fundamentaltönen in einem Takte die Rede ist, so muss jeder ein anderer sein. Hier ein Beispiel:



Hierher gehören aber auch solche Sätze, worin, wenn der Fundamentalbass verschwiegen wird, nur drei oder vier Accorde in einem Takte zu herrschen scheinen. Z. B.



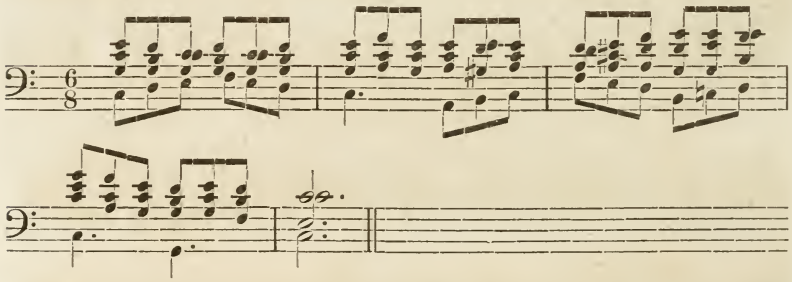
Die Leser belieben in diesen Beispielen zu bemerken, dass der Eintritt eines jeden Taktes scharf bezeichnet ist, und zwar ist der Fundamentalton bei jedem ersten Takttheile eine Quart oder Quint höher oder tiefer als der letzte Fundamentalton im vorigen Takte. Zugleich bezeichnet den Eintritt des neuen Taktes grösstentheils die Tonica oder eine der Dominanten, die Oberdominant aber, wie billig, noch öfter als die Unterdominant.

Es lässt sich im Allgemeinen nicht leicht angeben, wie fünf Fundamentaltöne in einem Takte in andern Taktarten eingetheilt werden sollen, indem die grössere Aufmerksamkeit bald auf die wichtigen Takttheile, bald auf die wichtigen Accorde fällt. In der Notenbeilage finden sich Beispiele hierüber.

VI. Nun sollen s e c h s Fundamentaltöne in einem Takte vorkommen. Dies gehört vorzüglich in die sechszeitige Taktart. Hier machen wir aber einen Unterschied zwischen jener sechszeitigen, die aus der zweizeitigen, und jener, die aus der dreizeitigen Taktart entspringt. Man bezeichnet gewöhnlich nur erstere mit sechs Zeiten, die

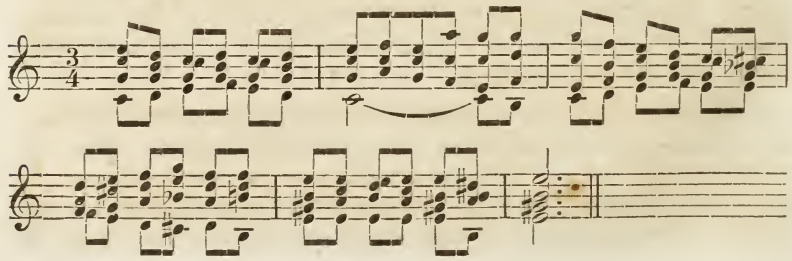
andere aber nur mit dreien. Wir wollen beide Arten berücksichtigen, übrigens uns aber an die gewöhnliche Bezeichnung halten.

Wenn sechs Fundamentaltöne in einen sechszeitigen Takt gebracht werden sollen, so kommt mit dem Eintritt einer jeden Zeit ein neuer Fundamentalton; dies gilt für beide Arten des sechszeitigen Taktes. — In demjenigen sechszeitigen Takte, der sich in zwei Hälften abtheilt, wäre es am leichtesten, auf die 1te und 3te Zeit den nämlichen Accord zu nehmen, und dazwischen, nämlich auf die 2te Zeit, einen, der in inniger Wechselwirkung mit dem ersten steht; sodann einen andern auf die 4te Zeit, den man hernach auf der 6ten Zeit wiederholt, und dazwischen, nämlich auf der 5ten Zeit, einen, der ebenfalls in Wechselwirkung mit diesem andern ist, zu nehmen. Z. B.



Man sieht aber leicht, dass dies eigentlich nur die Art ist, zwei Fundamentaltöne in einem Takte zu nehmen, indem der erste Fundamentalton durch die drei ersten Zeiten und der andere durch die drei letzten gilt, weil die Accorde auf der 2ten und 5ten Zeit nur eingeschoben sind.

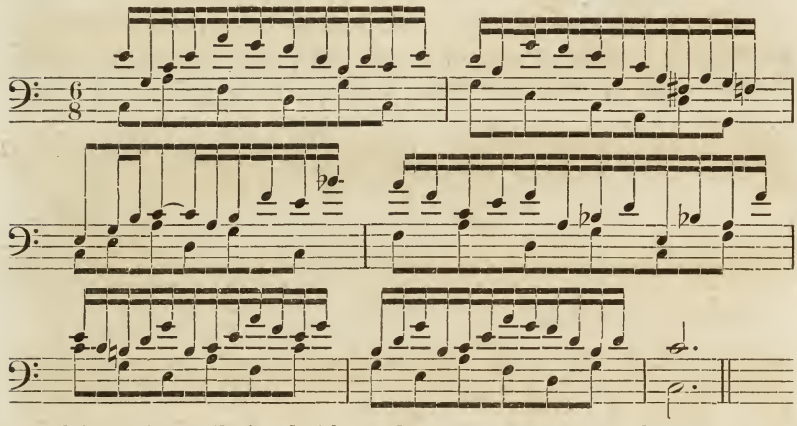
In demjenigen sechszeitigen Takte, der sich in drei Drittel abtheilt und deswegen bloss mit drei Hauptzeiten bezeichnet wird, wäre es am leichtesten, den Fundamentalton, der auf die 1te Zeit kommt, auf der 3ten und 5ten zu wiederholen, und dazwischen, nämlich auf der 2ten und 4ten Zeit, einen mit ihm in Wechselwirkung stehenden Accord zu setzen, auf die 6te Zeit aber einen beliebigen Fundamentalton zu nehmen. Z. B.



Man sieht aber bei genauerer Betrachtung, dass dies nur die Art ist, wo zwei Fundamentaltöne in einem Takte vorkommen, wovon der erste fünf Zeiten dauert, der andere aber bloss die 6te Zeit übrig behält, denn der erste Accord kehrt dreimal nach einem mit ihm in Wechselwirkung stehenden Zwischenaccorde in demselben Takte wieder, so lange gilt er also als Hauptsache; jedoch gilt der letzte Accord, d. h. jener bei der 6ten Zeit, als selbstständig, weil er die Einleitung zum nächsten Takte bildet.

Ich habe übrigens absichtlich den ersten Takt in diesem Beispiele jenem im vorigen Beispiele ähnlich gemacht, um dem Einwurfe, es wären beide sechszeitige Taktarten einander gleich, zu begegnen. Erstens erkennt man den Unterschied schon aus dem Accente, dann aber ist es auch nur der erste Takt, der einen Zweifel veranlassen kann, denn in allen übrigen Takten ist der Unterschied sowohl in den Beispielen als in den Regeln sehr fühlbar.

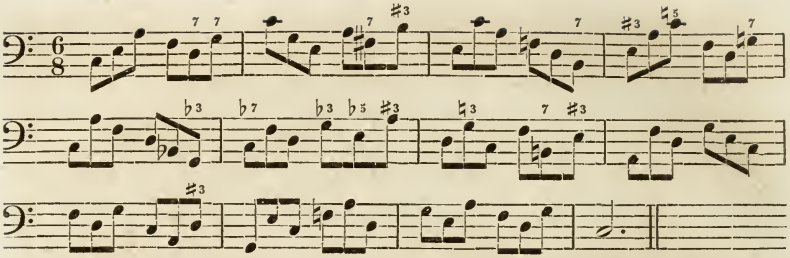
Man könnte aber den Fundamentalton, der auf die 1te Zeit kommt, erst auf der 6ten wiederholen, dadurch würde der Satz ungefähr wie im folgenden Beispiele aussehen.



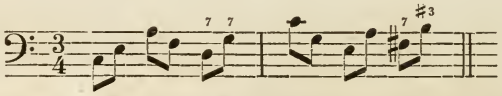
Dieser Satz gilt für beide sechszeitige Taktarten, die hier bloss durch den Accent unterschieden werden können, wenn statt 6/8 der 3/4 Takt gesetzt wird.

Obwohl nun die Selbstständigkeit aller sechs Fundamentalnoten für jeden Takt im Einzelnen nicht streitig gemacht wird, so gilt doch für das Ganze in jedem Takte nur derjenige Fundamentalton, der zu Anfange und zu Ende desselben gehört wird. Es ist also in jedem Takte ein Orgelpunkt.

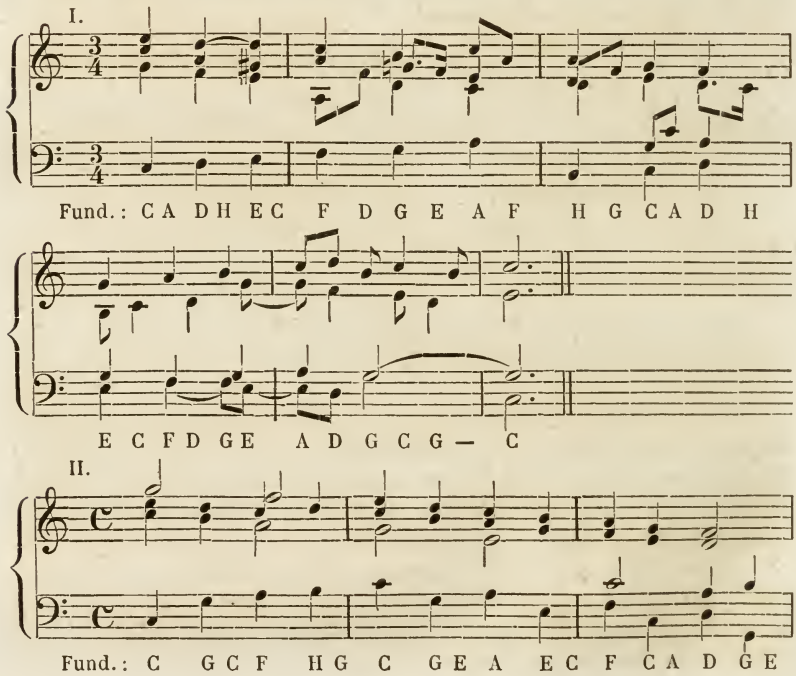
Wenn aber von sechs wirklichen Fundamentaltönen in einem Takte die Rede ist, so soll jeder anders sein. Uebrigens ist es schwer, dieses jederzeit zu beobachten, man vermischt daher diese Art am liebsten mit den vorigen Arten. Z. B.

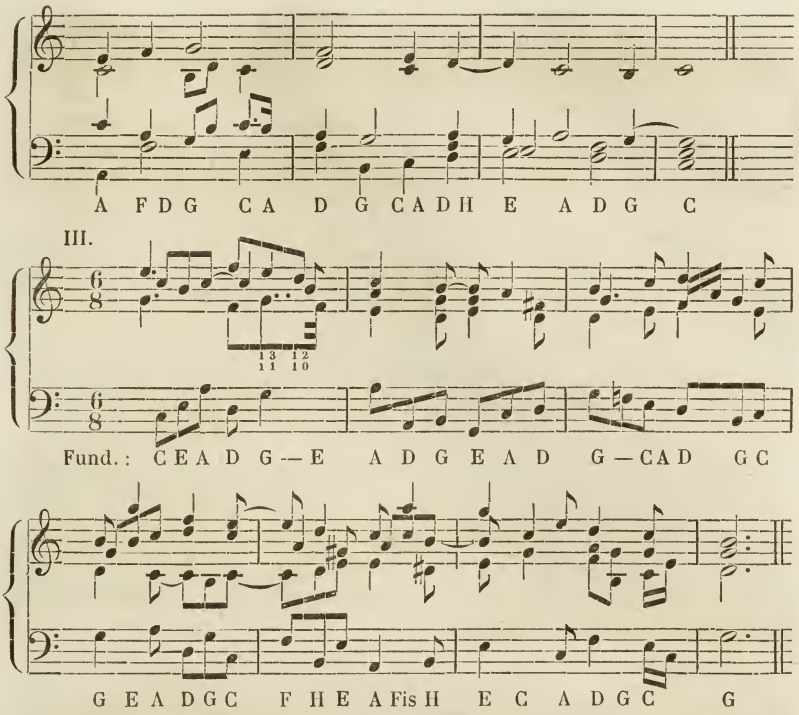


Ausser im neunten und elften Takte ist durchgängig bei jeder Zeit ein anderer Accord. Hier war durchaus nöthig, den Eintritt eines jeden Taktes mit einem Tonfalle zu bezeichnen. Obwohl nun obiger Satz die gewöhnliche sechszeitige Taktart gut bezeichnet, so kann er doch mittelst Veränderung der Accente auch in der durch die dreizeitige entstandenen sechszeitigen Taktart gebraucht werden, nämlich:

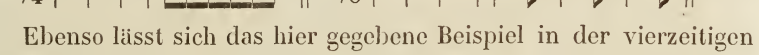


Hierher gehören aber auch solche Sätze, worin, wenn der Fundamentalbass verschwiegen wird, nur drei, vier oder fünf Accorde in einem Takte zu sein scheinen. Z. B.

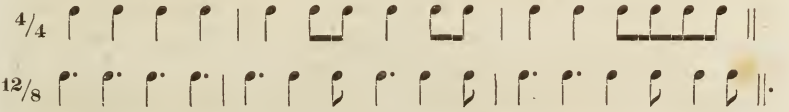




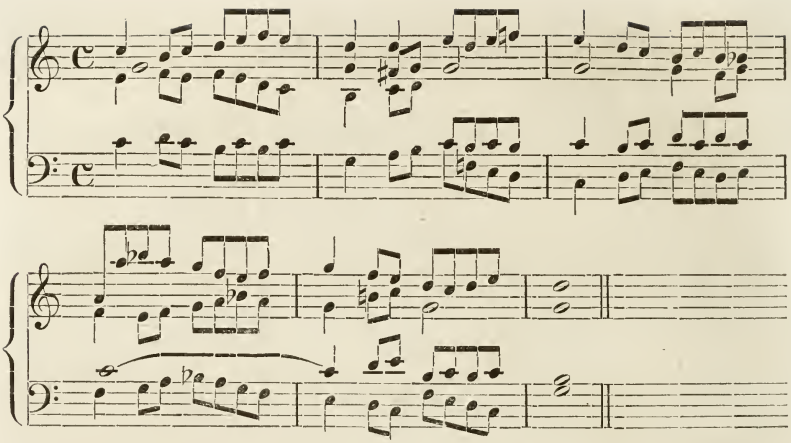
Die Beispiele, die hier in der dreizeitigen Taktart angegeben wurden, lassen sich leicht in die neunzeitige übersetzen, z. B. vom $^3/_4$ in den $^9/_8$ Takt, wie hier zu sehen:



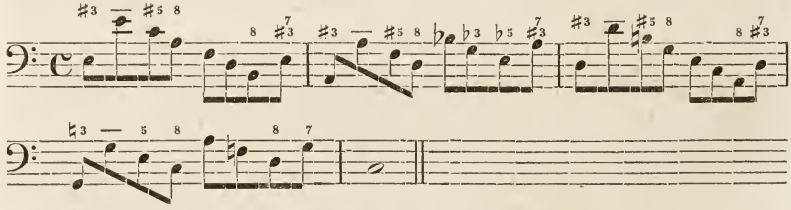
Ebenso lässt sich das hier gegebene Beispiel in der vierzeitigen Taktart leicht in die zwölfzeitige übersetzen, z. B. vom $^4/_4$ in den $^{12}/_8$ Takt, wie hier zu sehen:



VII. Nun sollen sogar sieben Fundamentaltöne in einem Takte vorkommen. Dies geschieht am natürlichsten im achtzeitigen Takte, insofern der erste Ton die 1te und 2te Zeit hindurch dauert, und die sechs übrigen Töne auf die noch übrigen sechs Zeiten eingetheilt werden. Die leichteste Weise wäre, wenn der Fundamentalton, der auf die 1te und 2te kommt, auf der 4ten, 6ten und 8ten Zeit wiederholt wird, und dazwischen, nämlich auf der 3ten, 5ten und 7ten Zeit, Accorde, die in inniger Wechselwirkung mit ihm stehen, genommen werden. Z. B.

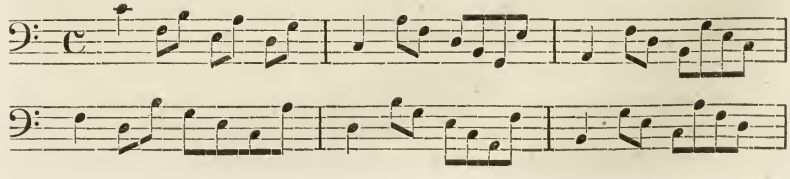


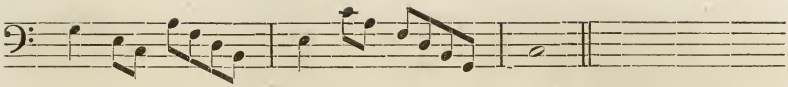
Kaum brauche ich aber den Lesern mehr zu sagen, dass dies nur zu der einfachsten Art gehört, wo in einem Takte nur ein einziger Accord herrscht, denn die Zwischenaccorde werden nicht gerechnet. — Man könnte aber den Fundamentalton, der bei der 1ten und 2ten Zeit erscheint, erst bei der 8ten Zeit wiederholen, hiermit würde der Satz ungefähr so aussehen:



Man sieht aber bald, dass in Absicht des Ganzen der erste Takt nur ein Orgelpunkt auf der 5ten Stufe in der A moll, der zweite Takt ein Orgelpunkt auf der 5ten Stufe in der D moll, der dritte Takt ein Orgelpunkt auf der 5ten Stufe in der G dur, der vierte Takt ein Orgelpunkt auf der 5ten Stufe in der C dur Tonleiter ist, ohne dass man deswegen die Selbstständigkeit der übrigen Accorde im Takte, einzeln genommen, abläugnen dürfte.

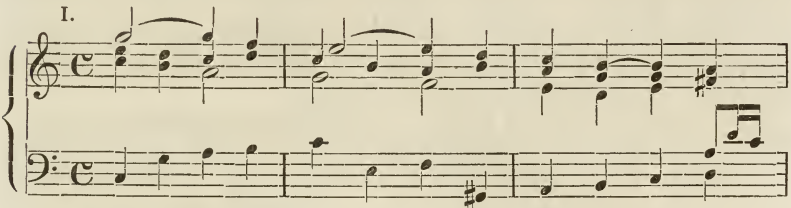
Sollen also wirklich sieben verschiedene Fundamentaltöne in einem Takte gebraucht werden, so darf keiner zweimal vorkommen. Z. B.



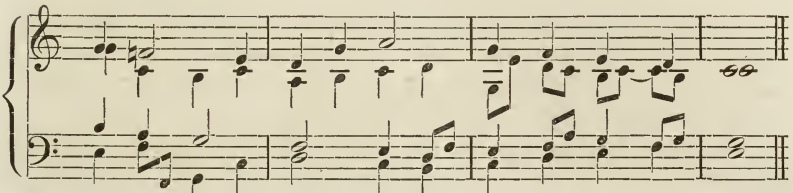


Hierher gehören aber auch solche Sätze, in welchen, wenn der Fundamentalbass verschwiegen wird, nur vier, fünf oder sechs Accorde in einem Takte zu herrschen scheinen. Z. B.

I.

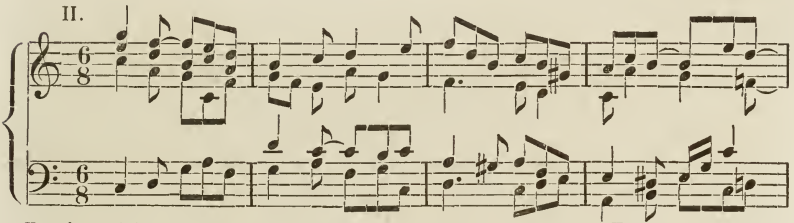


Fund.: C GE A F H G C EC F D Gis E AD G CA D H

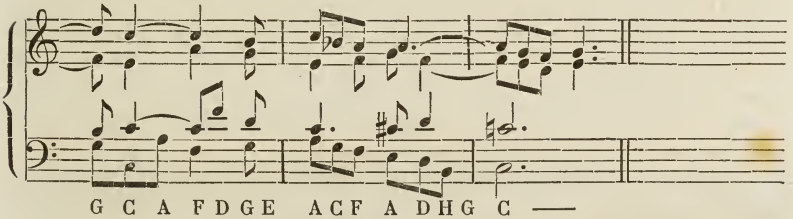


E C F D G CA D G E A F H G C A D H E A D G C

II.

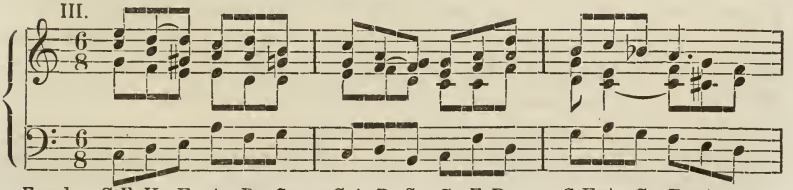


Fund.: CADGEAD GEA D GCA DHE AFHE AFis H E CAD

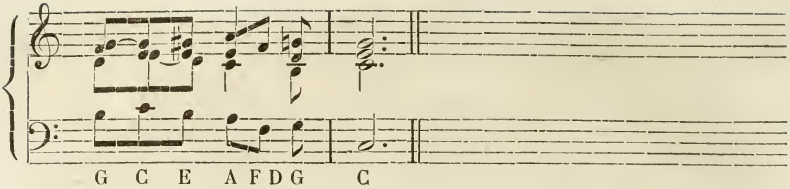


G C A F D G E A C F A D H G C —

III.

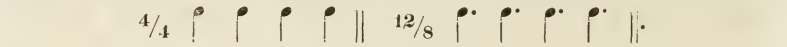


Fund.: C F H E A D G CA D G C F D GE A C F A D



Die Beispiele, die hier im achtzeitigen Takte gegeben wurden, lassen sich mit leichter Mühe in den zwölfzeitigen übersetzen, z. B. vom $^{8}/_{8}$ in den $^{12}/_{8}$ Takt, wie hier zu sehen:

Ebenso die vierzeitigen, z. B. vom $^{4}/_{4}$ in den $^{12}/_{8}$ Takt, nämlich:



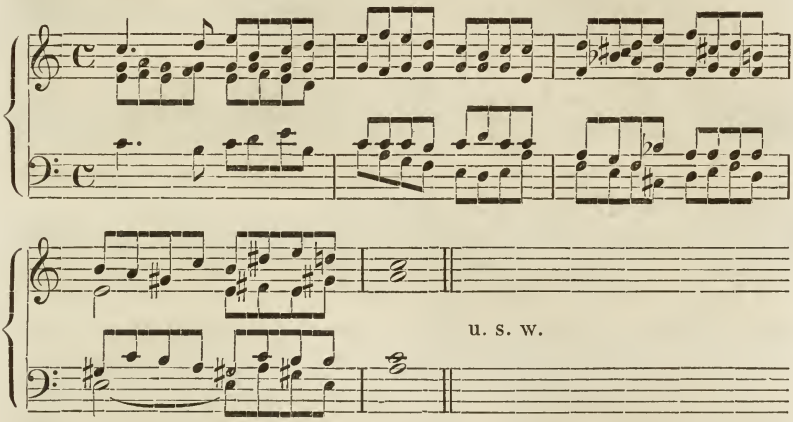
Die Beispiele, die hier in demjenigen sechszeitigen Takte, der sich in zwei Hälften auflösen lässt, gegeben wurden, lassen sich mit unschädlicher Veränderung der Accentuation in denjenigen sechszeitigen übersetzen, der in drei Drittel zerfällt.

Insofern können sie auch mit leichter Mühe in den neunzeitigen Takt übersetzt werden, z. B. vom $^{3}/_{4}$ in den $^{9}/_{8}$ Takt, wie hier zu sehen:

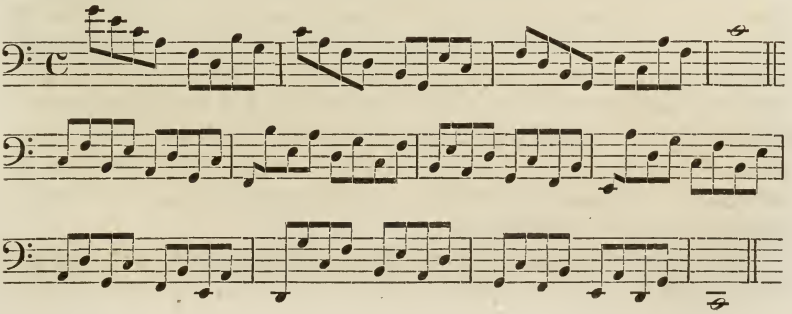
Zwar ist dies den Lesern schon vom vorigen Abschnitte bekannt, indessen wollte ich sie wiederholt darauf aufmerksam machen und zugleich erinnern, dass dadurch, dass zuweilen die beiden sechszeitigen Taktarten die nämlichen Fundamentaltöne in sich enthalten können, dies doch nicht überall geschehen kann, wie bereits öfters gezeigt wurde. — Hier drängt sich die Bemerkung auf, dass bei weniger Fundamentaltönen in einem Takte die Taktart leichter unterschieden werden kann, als bei vielen, und dass es daher, wie schon einige Male bemerkt wurde, gerathener ist, nicht viele Takte mit so vielen Fundamentaltönen zu beschweren, um so viel mehr, weil es dem Tonsetzer zuweilen gar nicht möglich ist, immer die gleiche Anzahl von Fundamentaltönen in einem Takte anzubringen.

VIII. Nun sollen, trotz der eben gegebenen Erklärung, gar acht Fundamentaltöne in einem Takte angebracht werden. Dass hierzu die achtzeitige Taktart am geschicktesten sein muss, ist leicht einzusehen. Am leichtesten wird man damit fertig werden, wenn man denjenigen Fundamentalton, der auf die 1te Zeit kommt, auf der 3ten, 5ten und 7ten Zeit wiederholt, und dazwischen, nämlich auf der 2ten, 4ten und 6ten Zeit, solche Accorde nimmt, die mit ihm in inniger Wechselwirkung stehen; auf der 8ten Zeit kann dann ein beliebiger Accord folgen, jedoch muss gesorgt werden, dass von der 8ten Zeit bis zur 1ten

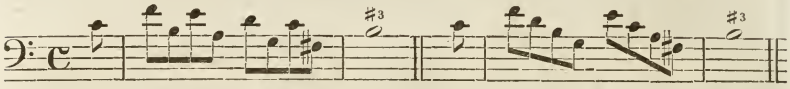
des nächsten Taktes ein entscheidender Schritt im Fundamente gemacht werde. Z. B.



Nun gilt aber für die drei ersten Takte nur die Art, wo zwei Fundamentaltöne in einem Takte vorkommen, denn der erste Fundamentalton eines jeden Taktes herrscht bis zum siebenten Achtel, indem diejenigen Accorde, die mit ihm abwechseln, als eingeschoben gelten; beim achten Achtel gilt nämlich erst der zweite Fundamentalton, als welcher in den nächsten Takt einleitet. Im vierten Takte gilt sogar die einfachste Art, weil der Fundamentalton, der auf der 1ten Zeit beginnt, auch bei der letzten Zeit desselben Taktes gehört wird, und also für den ganzen Takt nur ein Fundamentalton herrscht. — Ohne erst alle möglichen Fälle aufzuzählen, wie der nämliche Fundamentalton zwei- oder dreimal während acht Zeiten erscheinen kann, bemerke ich bloss, dass man nicht wohl acht verschiedene Fundamentaltöne in einem Takte anbringen kann, weil, wenn dieselbe Tonart, wie billig, beibehalten werden soll, sich nur sieben verschiedene Fundamentaltöne in derselben finden lassen. Für den Fall aber, dass dieselbe Tonart beibehalten werden soll, ist es am besten, auf die 1te und 8te Zeit den nämlichen Fundamentalton zu setzen. Z. B.

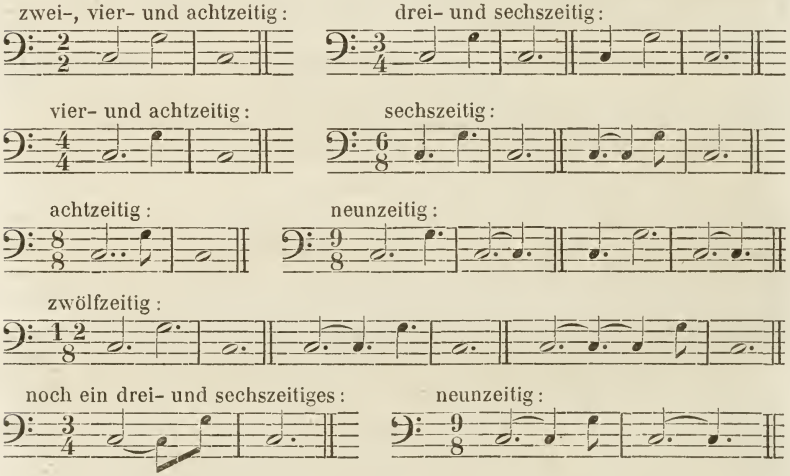


Dadurch erscheint in jedem Takte der erste und letzte Accord als Hauptsache, alle andern als Nebensache. — Hingegen für den Fall, dass noch im nämlichen Takte eine Tonwechslung vorgehen soll, ist vielleicht folgende Art noch am mildesten:



Hier gelten aber alle acht Accorde im Takte als selbstständig, weil ein jeder wirklich anders ist.

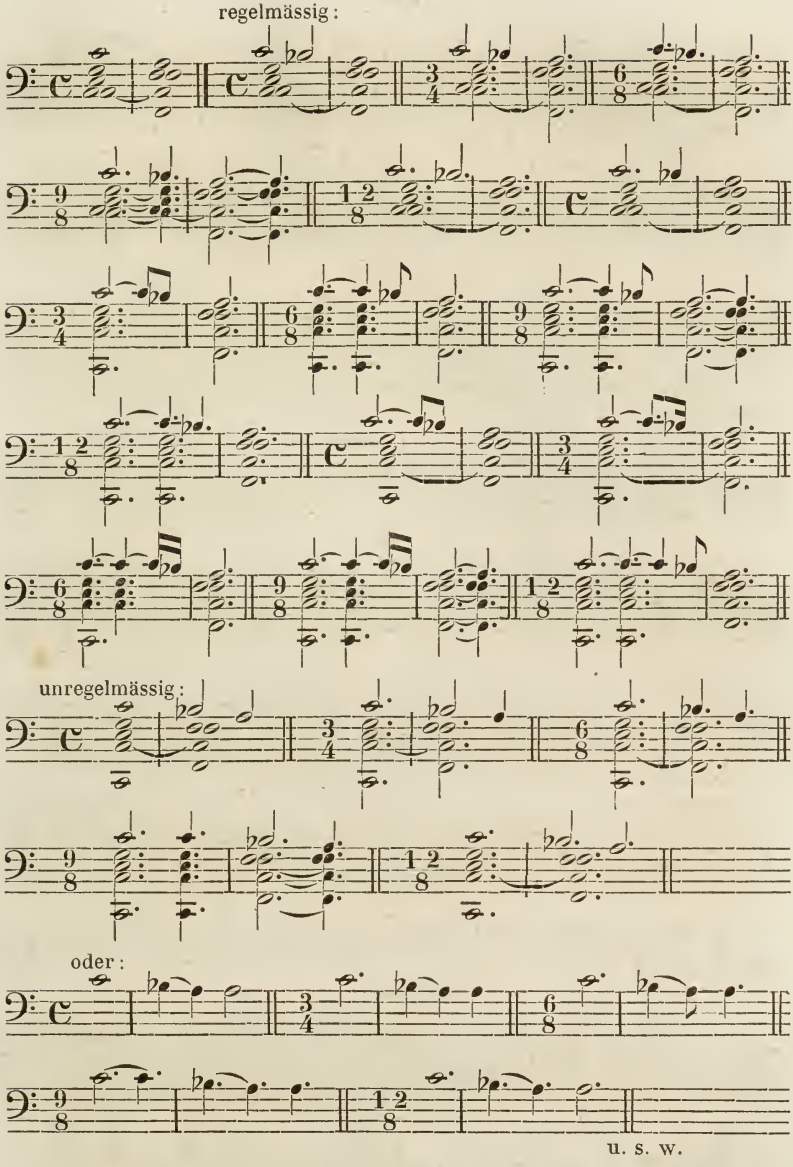
Der Moment, wo der neue Takt sich an den vorigen anschliesst, ist der allerwichtigste, darum hat ausser der 1ten Zeit des Taktes nur die letzte die meiste Bedeutung. Damit die Leser hierüber, wenn es nicht bereits geschehen sein sollte, eine klare Anschauung bekommen, gebe ich ein Beispiel von zwei Takten in allen Taktarten.



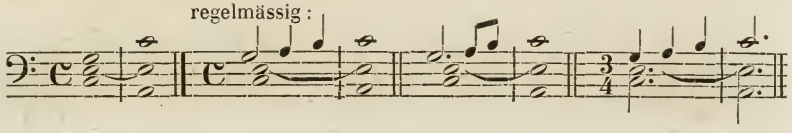
§ 8.

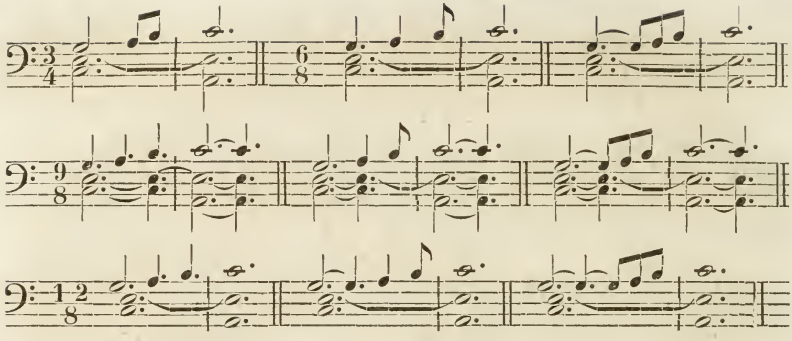
Nun kommen wir zur Anwendung der Durchgänge auf den Takt. Die regelmässigen Durchgänge kommen auf die schlechte und die unregelmässigen auf die gute Zeit des Taktes, also die ersteren auf die weniger accentuirten Takttheile als die letzteren, welche den meisten Accent haben. Da bereits § 6 bestimmt wurde, welche Takttheile mehr oder weniger accentuirt werden, die Durchgänge selbst aber schon im Buche von der »richtigen Folge der Grundharmonien« abgehandelt wurden, so folgen hier bloss die nöthigen Beispiele in allen Taktarten.

1. Wenn zwischen zwei Fundamentaltönen ein Durchgang gemacht wird.

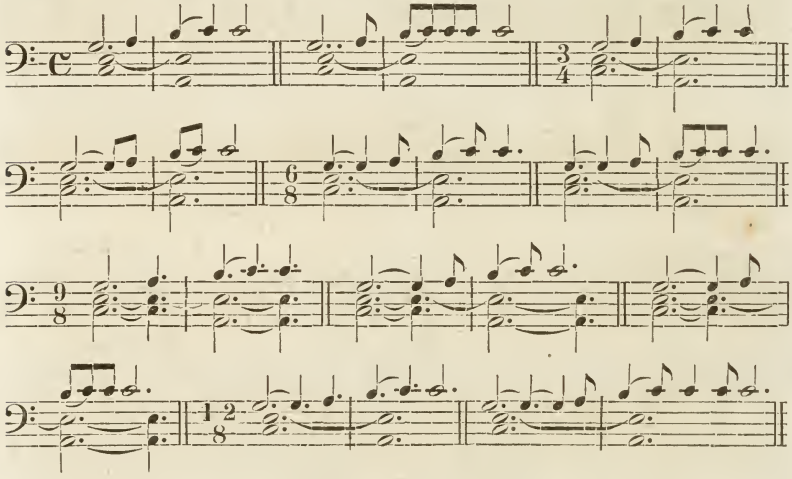


2. Wenn zwischen zwei Fundamentaltönen zwei Durchgänge gemacht werden.



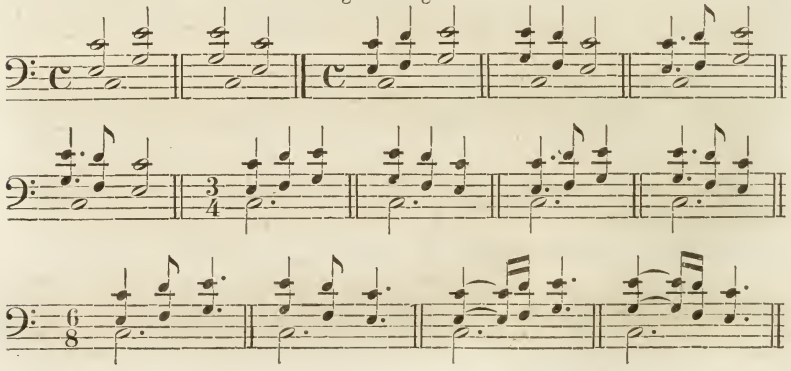


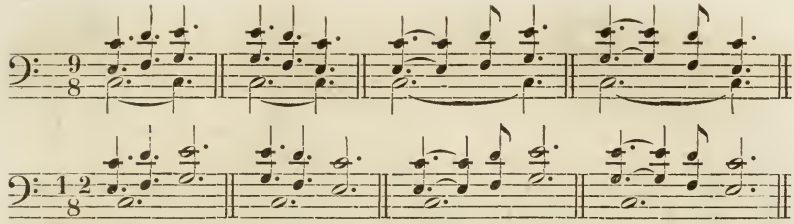
Folgende Sätze mit dem unregelmässigen Durchgange sind mit Recht selten.



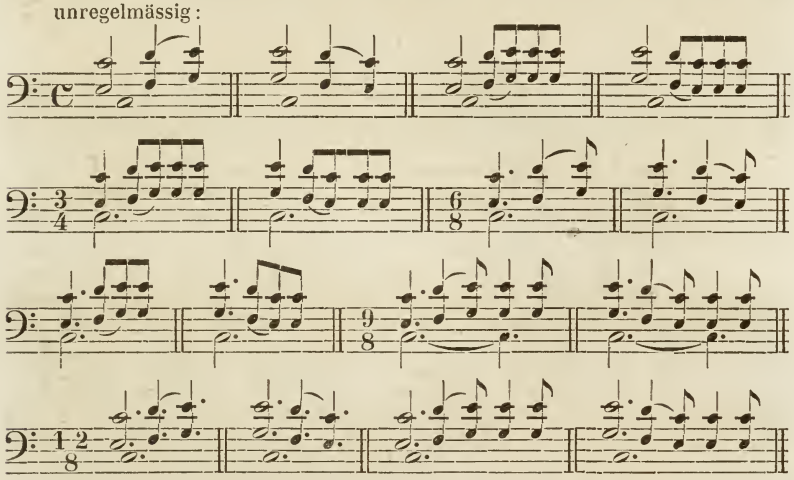
3. Wenn während der Dauer eines Fundamentaltons ein Durchgang gemacht wird.

regelmässig:



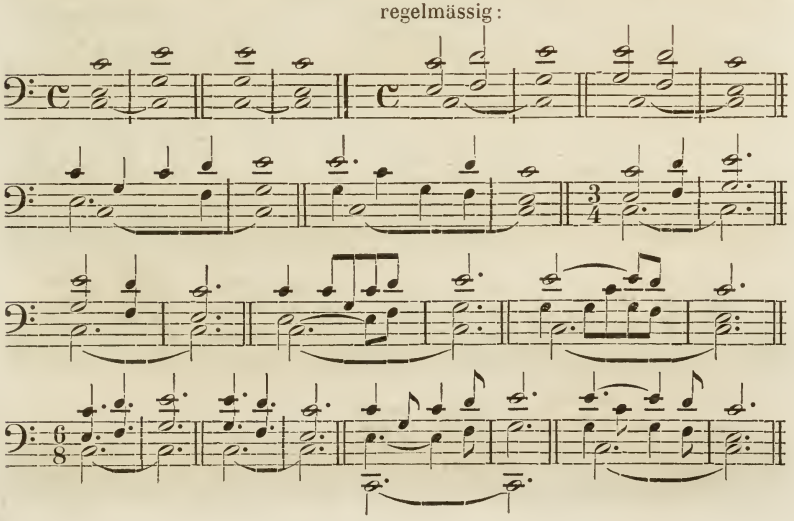


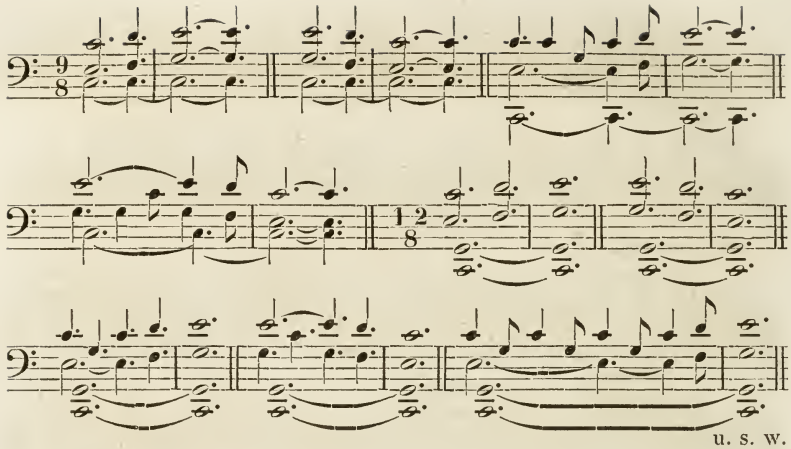
unregelmässig:



Diese Art Durchgang benutzt man auch, wenn ein Fundamentalton länger als einen Takt dauert, weil sonst der Eintritt des neuen Taktes nicht bezeichnet werden könnte. Z. B.

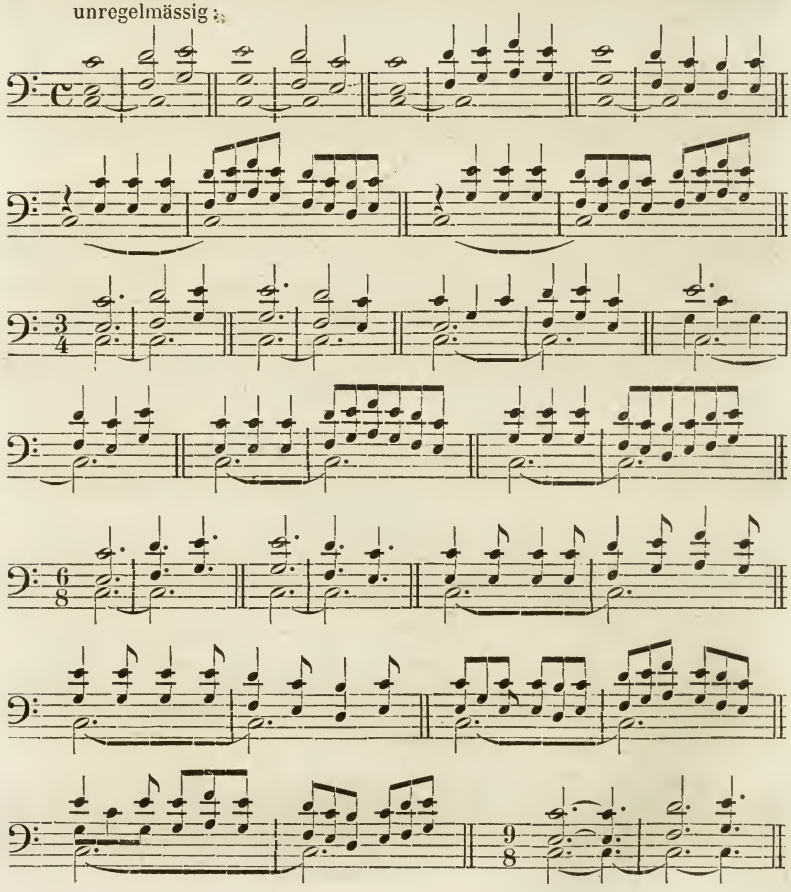
regelmässig:

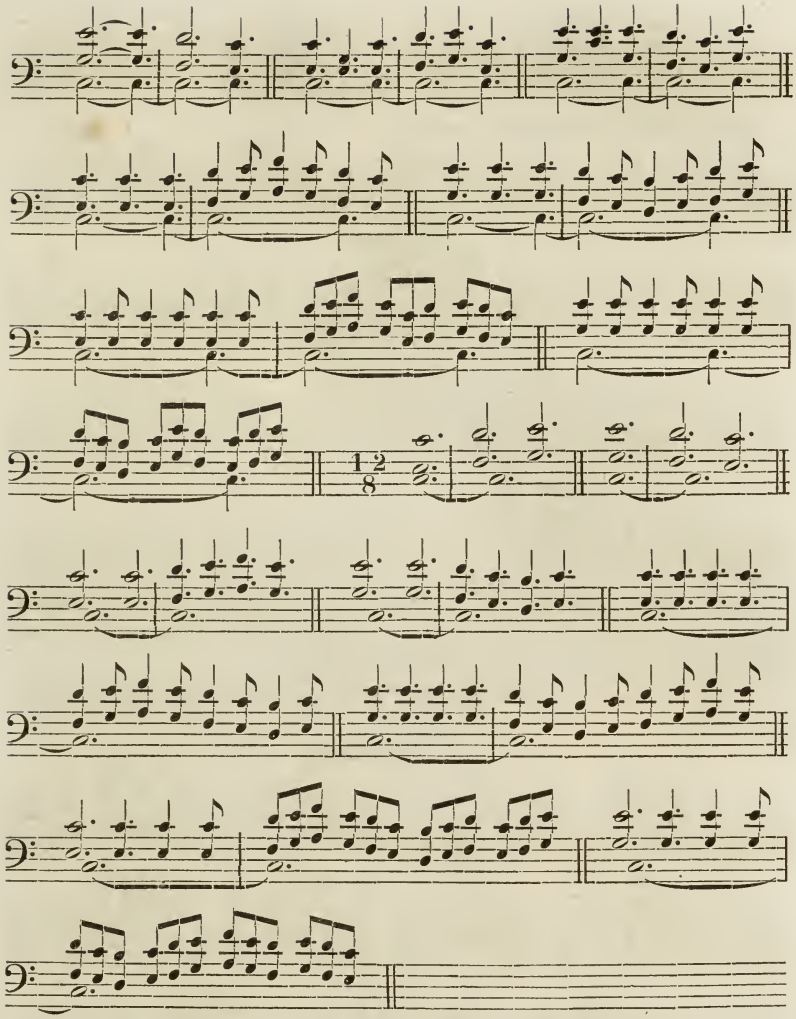




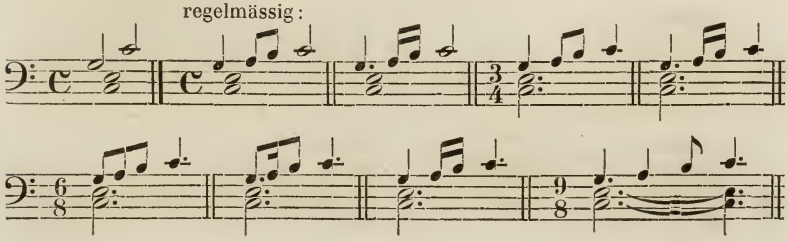
u. s. w.

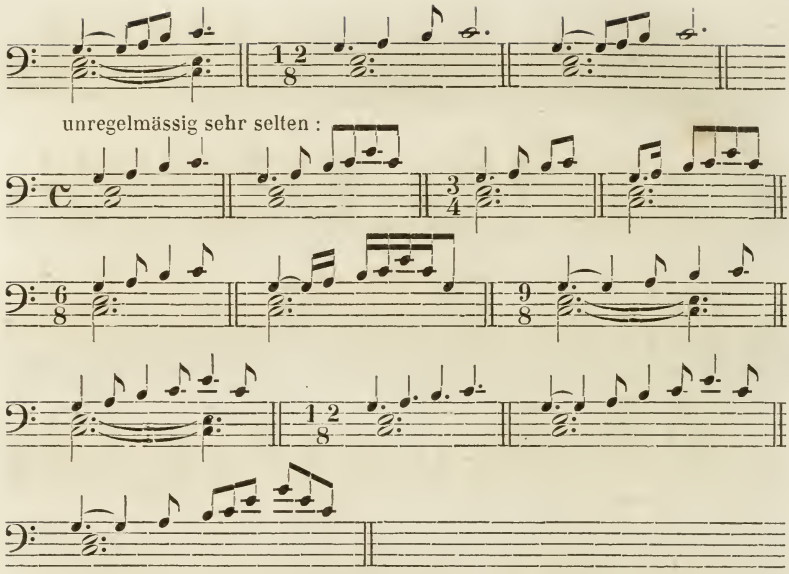
unregelmässig:





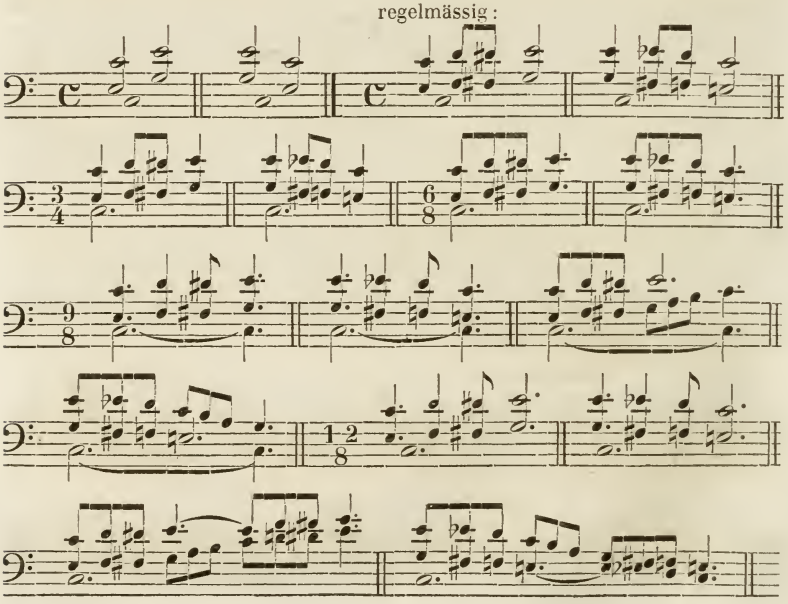
4. Wenn während der Dauer eines Fundamentaltons zwei Durchgänge gemacht werden.



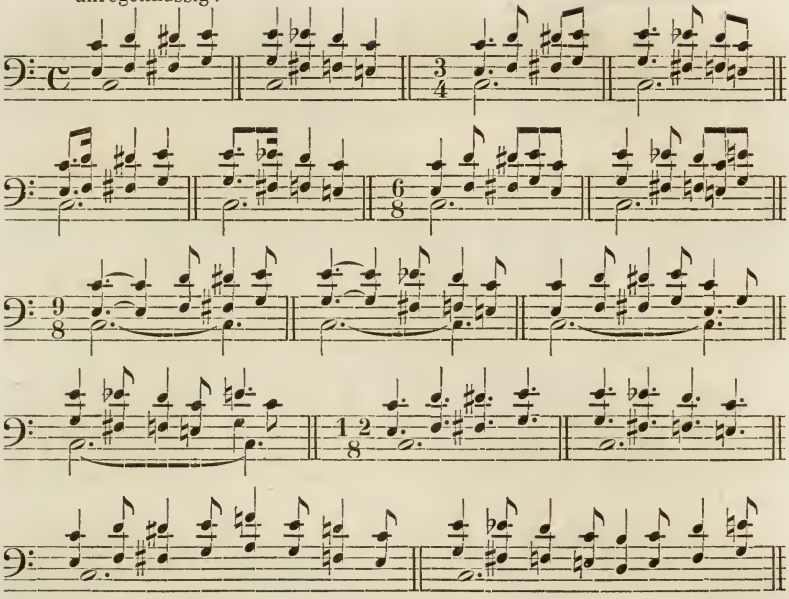


Dass diese regelmässigen Durchgänge auch dann benutzt werden, wenn ein Fundamentalton länger als einen Takt dauert, lässt sich nach Obigem leicht einsehen und anwenden.

Von diesen zwei Durchgängen kann auch einer bloss chromatisch sein. Z. B.



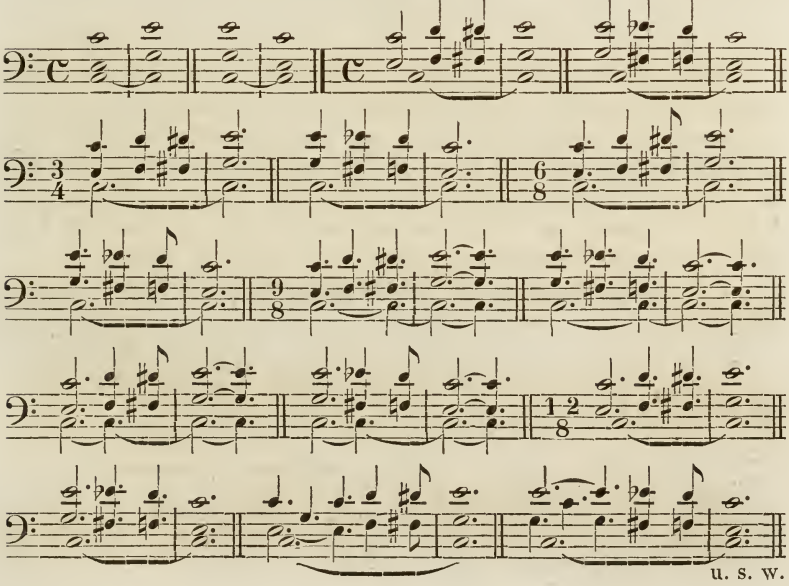
unregelmässig:



u. s. w.

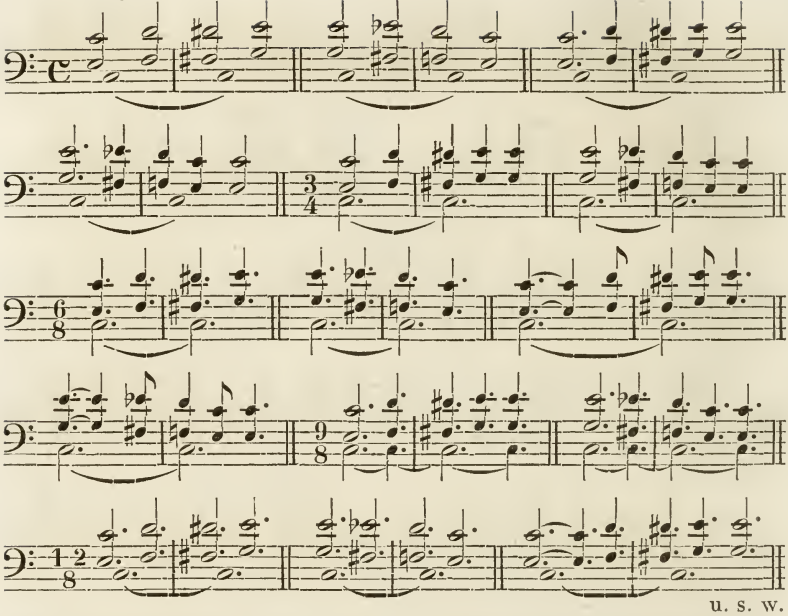
Auch diese Art Durchgänge benutzt man, um den Eintritt des neuen Taktes zu bezeichnen, wenn er durch keinen neuen Fundamentalton bezeichnet wird. Z. B.

regelmässig:



u. s. w.

unregelmässig:



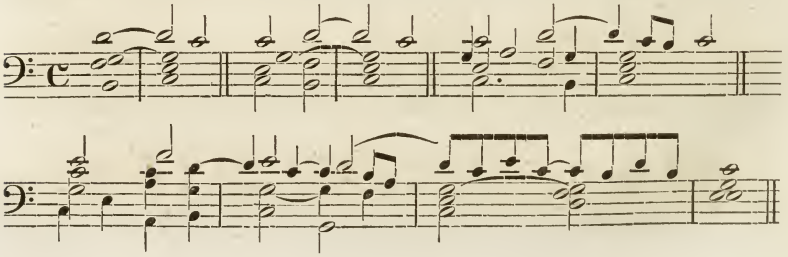
u. s. w.

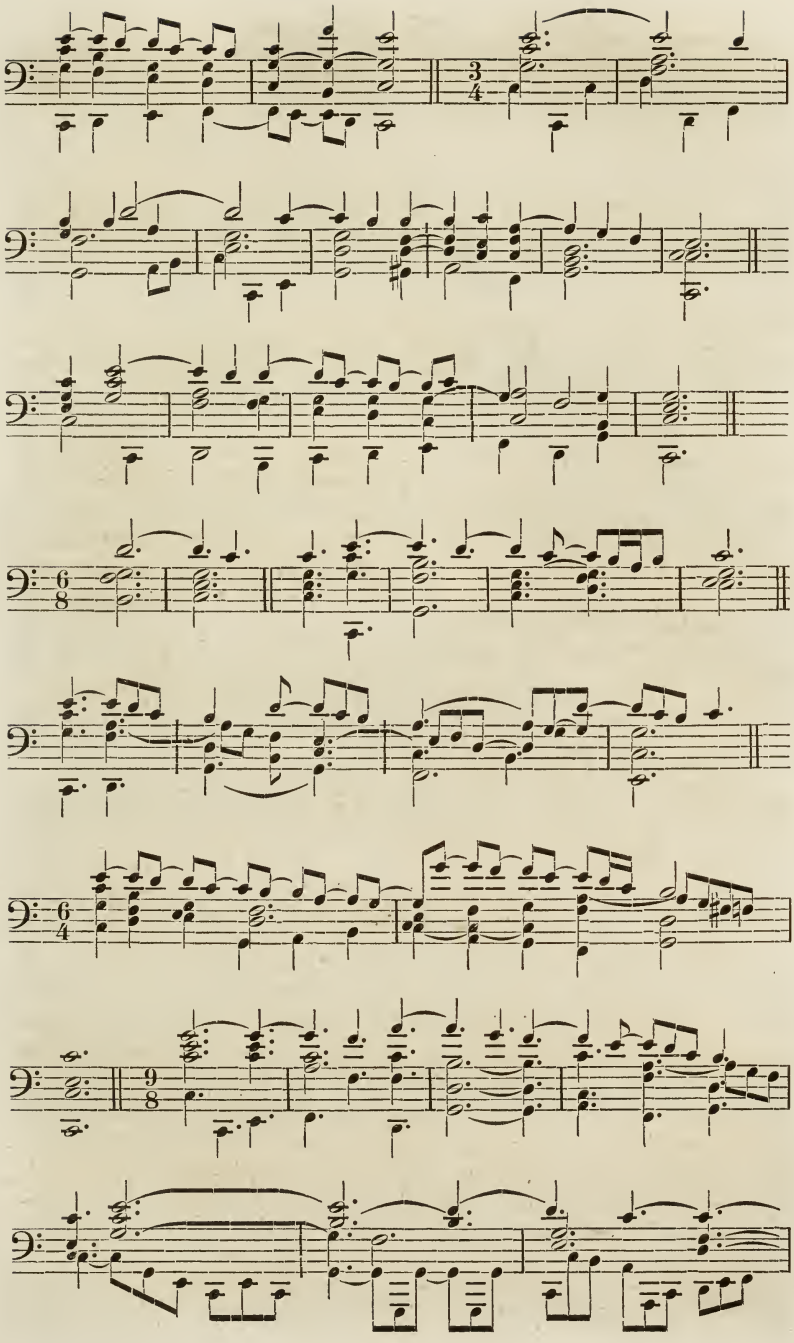
Nach dem Bisherigen wird es den Lesern leicht sein, die Anwendung der Durchgänge auf den Takt in andern Fällen ebenfalls zu finden.

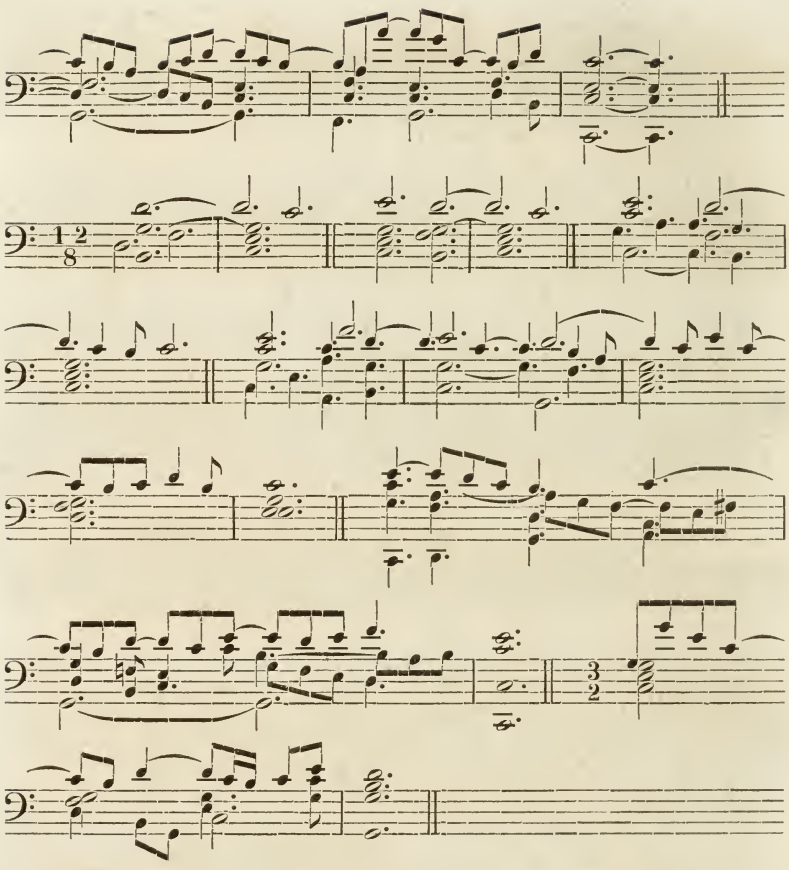
§ 9.

Nun folgt die Anwendung der Vorhalte auf den Takt. Der Vorhalt selbst kommt immer auf einen besseren Takttheil als dessen Auflösung, die Vorbereitung mag nun auf einer ebenso guten oder schlechteren Zeit gewesen sein. Der Vorhalt soll aber nicht mehr Zeit als dessen Vorbereitung und nicht weniger als dessen Auflösung einnehmen, wodurch aber nicht verboten wird, dass der Ton der Auflösung späterhin Vorbereitung eines neuen Vorhaltes werde.

Folgende Beispiele zeigen die Beobachtung dieser Regeln in allen Taktarten.

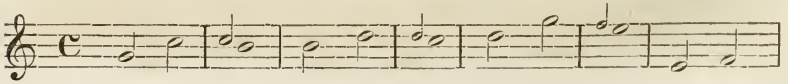


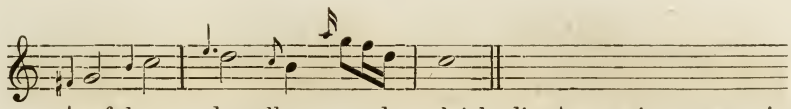




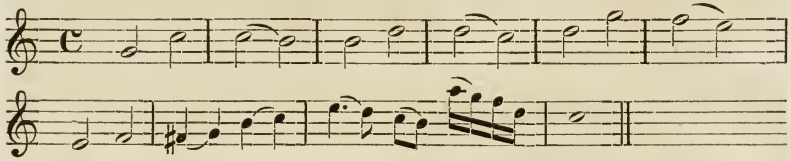
§ 10.

Hier müssen auch die Vorschläge zur Sprache kommen. Da diese theils unregelmässige Durchgänge, theils Vorhalte sind, die aber neu oder ganz frei angegeben werden, so war in harmonischer Rücksicht noch nicht nöthig, davon zu handeln. Hier aber, wo es auf die Zeit ankommt, ist es desto nöthiger. Jeder Vorschlag kommt, wie jeder unregelmässige Durchgang und jeder Vorhalt, auf eine bessere Zeit, als der Ton, wovor er zu stehen kommt. Ehemals schrieb man die Vorschläge mit kleineren Noten als die Haupttöne, wobei man jedoch ihre Geltung genau ausdrückte, um zu wissen, wie viel von der daneben stehenden Hauptnote abzuziehen sei, wie hier zu sehen:

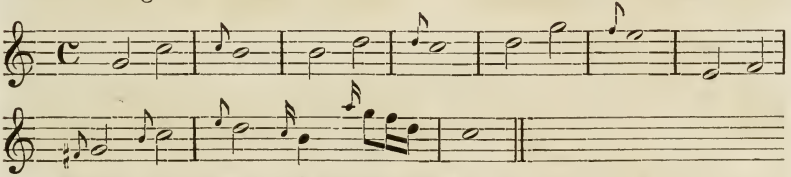




Ausführung desselben, und zugleich die Art, wie man es in neuerer Zeit schreibt:

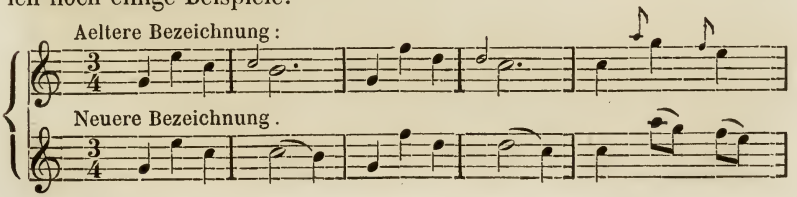


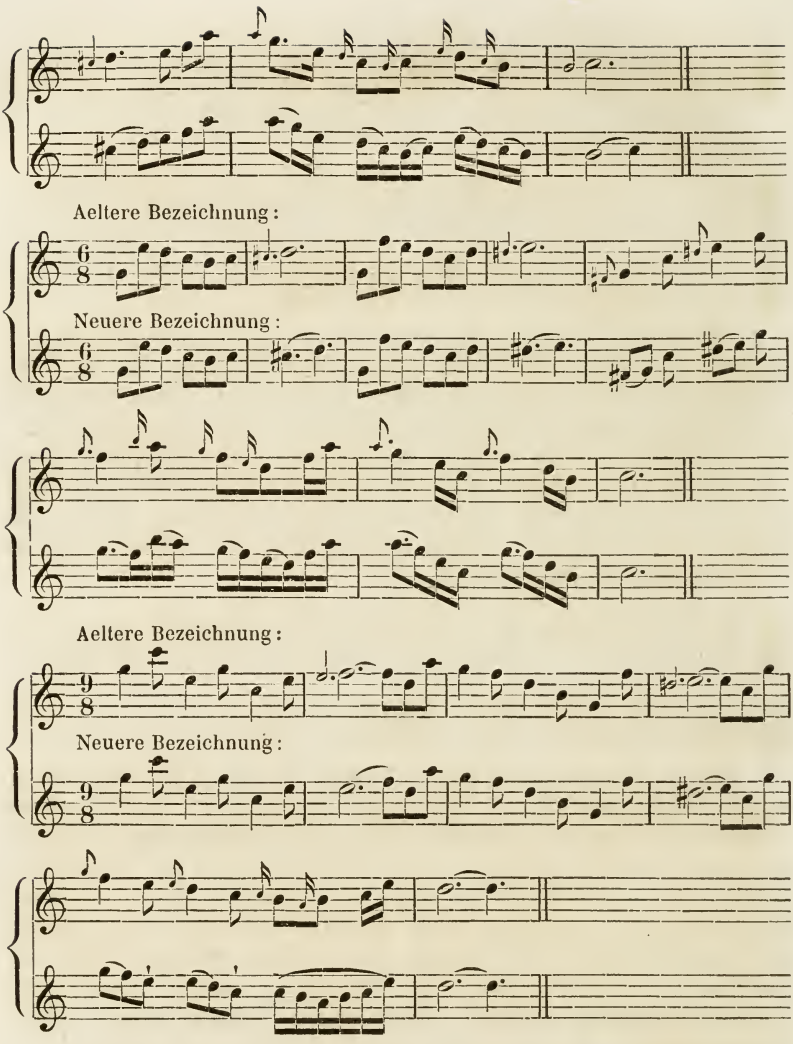
Die Ursache, warum man in der neueren Zeit von der älteren Bezeichnung der Vorschläge durch kleine Nötchen abging, war die Verwirrung, die theils durch ungeschickte Abschreiber, theils durch die verschiedene Ansicht der Tonsetzer und Spieler selbst veranlasst wurde. Die Abschreiber waren vielmals der Meinung, jeder Vorschlag müsse ein oder ein Paar Häkchen bei sich führen, wodurch man am Ende durch die Schreibart die kurzen und langen Vorschläge nicht mehr unterscheiden konnte. Obiges Beispiel hätte bei diesen Copisten vielleicht folgende Gestalt erhalten:



Manche Tonsetzer und Spieler hatten, des zu langen Dissonirens wegen, einen Abscheu vor den langen Vorschlägen, welche andere wieder sehr liebten; sie konnten also bei dem Spielen fremder Compositionen oft nicht glauben, dass die Bezeichnung der Vorschläge richtig wäre, und deuteten sie daher nach Belieben. In der neueren Bezeichnung der Vorschläge durch ebenso grosse Noten wie die übrigen kann in Absicht des Vortrages kein Zweifel entstehen, dafür ist seitdem in der Beurtheilung eines Tonsatzes, insofern wesentliche oder unwesentliche Accorde unterschieden werden sollen, mehr Schwierigkeit.

Damit die Leser Gelegenheit haben mögen, die ältere und neuere Bezeichnung der Vorschläge noch genauer kennen zu lernen, so gebe ich noch einige Beispiele.

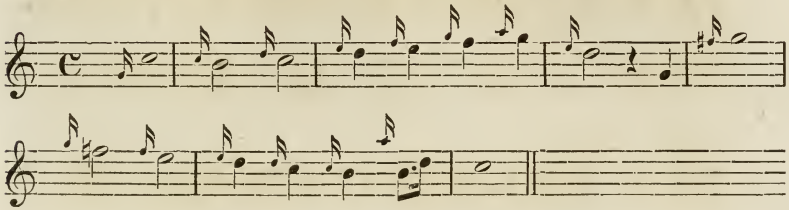




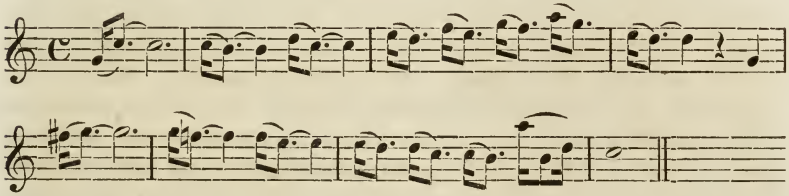
Ich wage hier auszusprechen, dass, wenn die ältere Bezeichnungsart der Vorschläge ganz consequent beibehalten worden wäre, sie einen grossen Vorzug vor der neueren Schreibart hätte, nämlich diesen, dass man bei ersterer das Grundthema leicht herausfindet, indem nur die kleinen Nötchen weggelassen werden dürfen. Bei der neueren Schreibart hingegen braucht man öfters schon sehr viele harmonische Kenntnisse, um das Grundthema herauszufinden.

Wenn ja noch in neuerer Zeit Vorschläge mit kleinen Nötchen angedeutet werden, so sind es nur die schnellen, d. h. solche, die

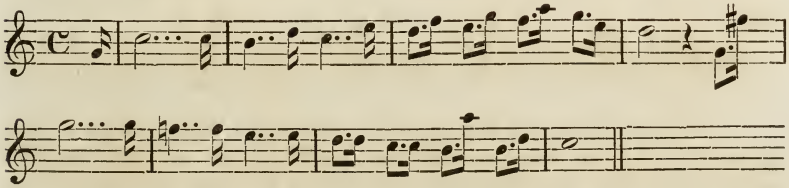
der darauf folgenden Hauptnote weniger als die Hälfte der Zeitdauer rauben und daher nicht in die ernste Schreibart gehören. Z. B.



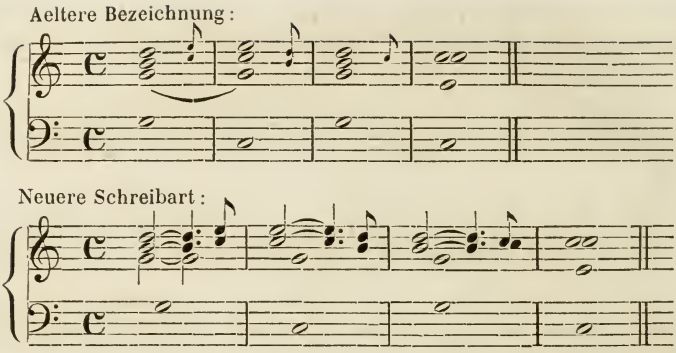
Die Ausführung dieser Vorschläge auszuschreiben hätte beim Schreiben selbst und zugleich bei dem Lesen viele Unbequemlichkeit, wie hier zu sehen:



Sollen aber obige kleine Nötchen als Nachschläge ausgeführt werden, indem man nicht der darauf folgenden, sondern der vorausgehenden Hauptnote die Zeitdauer des Nötchens abzieht, so hat man in unserer Zeit vollkommen Recht, es lieber mit lauter ordentlichen Noten auszuschreiben. Ueberhaupt scheinen wenig Tonsetzer die Nachschläge mit kleinen Nötchen bezeichnet zu haben, indem sehr wenig Beispiele davon vorhanden sind, und diese Bezeichnung viel verwirrter und unnatürlicher aussieht, als wie folgende ordentlich ausgeschriebene.

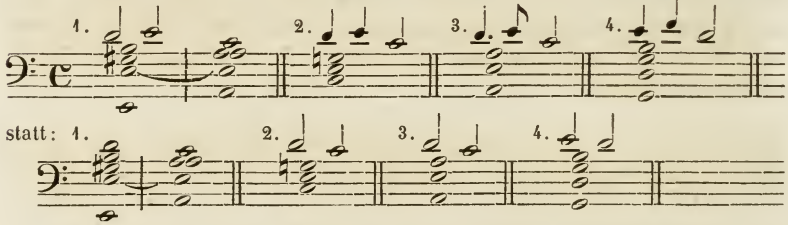


Nun sind aber diese nicht einmal eigentliche Nachschläge; denn so wie der Vorschlag aus dem Vorhalte entsprang, so entstand der Nachschlag aus der Vorausnahme. Die Vorausnahme besteht darin, dass eine oder ein Paar Stimmen die Antheile des nächsten Accordes, insofern diese nicht zugleich Antheile des gegenwärtigen Accordes sind, früher nehmen, als der neue Fundamentalton einzutreten hat. Z. B.

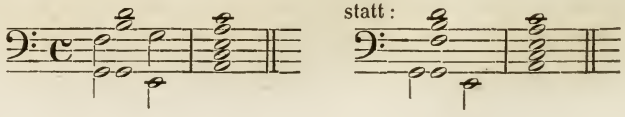


Der Nachschlag kommt auf die schlechte Zeit, so wie der Vorschlag auf die gute. So wie aber nicht alles, was auf die gute Zeit kommt, ein Vorschlag heissen kann, so kann auch nicht alles, was auf die schlechte Zeit kommt, ein Nachschlag heissen. Dieser Vorwurf kann also das zuerst gegebene Beispiel von den Nachschlägen treffen, denn so wie man in demselben ausgeschriebenen Beispiele sieht, so sind die als Nachschlag angegebenen Töne gar nicht aus dem folgenden Accorde entnommen, sondern gehören noch zu demselben.

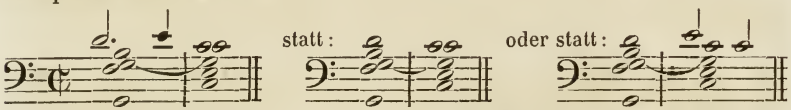
Auch der Ueberschlag gehört auf die schlechte Zeit. Ein Ueberschlag wird gemacht, wenn man eine Dissonanz vor ihrer Auflösung, welche um eine Stufe abwärts geschieht, eine Stufe über sich treten lässt, und sodann, um die Auflösung zu bewerkstelligen, ein Terzsprung abwärts gemacht wird. Z. B.



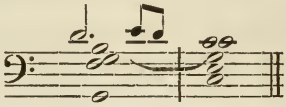
Wenn die Sept zur Non werden und diese sich sodann in die Quint des nächsten Fundamentaltones auflösen soll, so geht man öfters von der Sept um eine Stufe aufwärts in die Terz desselben Fundamentaltones, bei welchem die Sept zur Non werden sollte, und springt sodann um eine Terz abwärts in die Quint des folgenden Fundamentaltones, um die Auflösung der Sept und der verschwiegenen Non zugleich zu bewerkstelligen. Z. B.



Dieses Aufwärtsgehen der Sept, statt zur Non zu werden, nennt man ebenfalls einen Ueberschlag. — Alle bisher genannten Ueberschläge sind übrigens auch im ernsten Satze anwendbar, weil der Ton über der Dissonanz, nämlich der Ueberschlag, eben auch zum Accorde gehört und darum keinen üblen Eindruck machen kann. Der folgende Ueberschlag ist hierin im Nachtheil, weil er als Antheil des zunächst folgenden Accordes mit der gegenwärtigen Harmonie im Widerspruche steht.



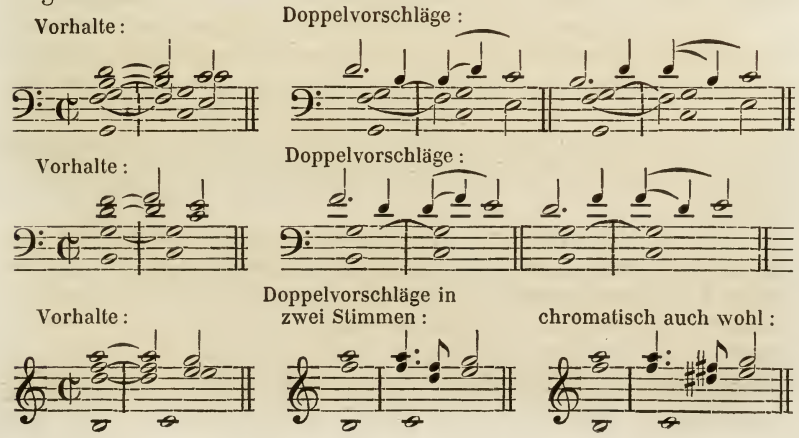
Besser wird man thun, wenn man diesen Ueberschlag wie einen zurückkehrenden Durchgang behandelt, der noch im nämlichen Takte auf die Hauptnote zurückgeht. Z. B.



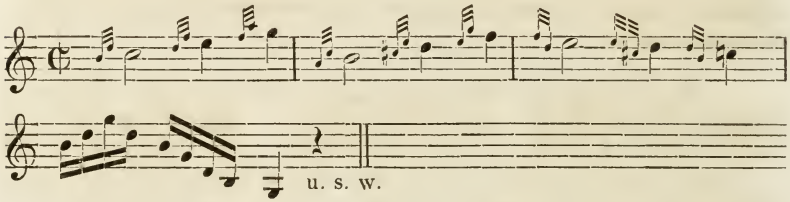
Es wäre eben so unrecht nicht, die Ueberschläge zu den Nachschlägen zu zählen, indem sie wie jene auf die schlechte Zeit kommen; jedoch liegt mehr an der richtigen Unterscheidung als an dem Zusammenfassen mehrerer Gegenstände unter einen Titel.

§ 11.

Es werden aber sogar Doppelvorschläge in einer Stimme gemacht, welche ihren Ursprung daher haben, dass es ab- und aufwärtsgehende Vorhalte giebt, die bei den Doppelvorschlägen in einer Stimme vereinigt werden. Hier folgt die Gegenüberstellung beider Gegenstände.



An diesen Beispielen mag es genug sein, um einzusehen, dass der Doppelvorschlag ebensoviel Zeit einnehmen kann, als der Vorhalt, und dass er immer auf eine bessere Zeit kommt, als seine Auflösung. Er kann aber, wie der einfache kurze Vorschlag, eine sehr kleine Zeit einnehmen, sodann wird er mit kleinen Nötchen bezeichnet. Z. B.



Um nicht die Sache in die Länge zu ziehen, bemerke ich im Allgemeinen, dass, wenn Durchgänge, Vorhalte, Vorschläge, Nachschläge, Ueberschläge und dergleichen selbst wieder verziert werden, die Takteintheilung doch dieselbe bleiben muss. Bei dem einstimmigen Satze wird das Weitere davon folgen.

§ 12.

Die Ruhepunkte in der Musik.

Sie sind gewissermassen das, was in der Rede der Schlusspunkt (.), der Doppelpunkt (:), der Strichpunkt (;) und das Komma (,) sind.

I. So wie der Schlusspunkt beruhigend ist, so ist es auch der vollkommene Tonschluss oder die ganze Cadenz, wo die Unterstimme, jetzt Fundamentalbass, von der 5ten Stufe in die 1te herab fällt, und die Oberstimme, welche nebst jener am hervorstechendsten ist, von der 9ten oder 7ten Stufe in die 8te tritt (*a.*).

II. So wie ferner der Doppelpunkt die Aufmerksamkeit erregt, so erregend ist auch die halbe Cadenz, wo die Unterstimme, entweder selbst Fundamentalbass, von der 1ten oder 2ten in die 5te Stufe springt; oder wo sie, nicht selbst Fundament, von der 4ten Stufe, insofern sie als Terz, oder von der 6ten Stufe, insofern sie als Quint des Fundamentalbasses, der die 2te Stufe hat, in die 5te Stufe übergeht (*b.*).

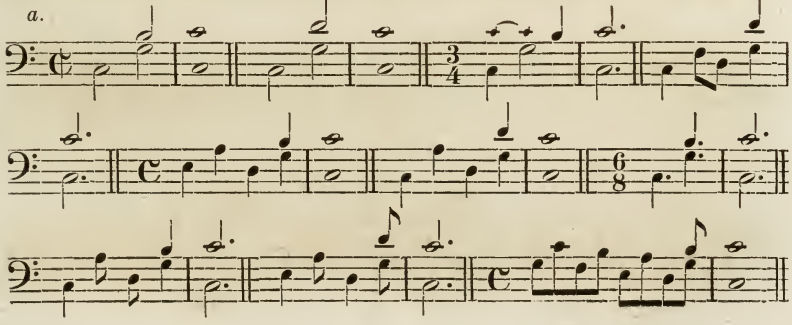
III. So wie ferner der Strichpunkt weder so beruhigend wie der Schlusspunkt, noch so erregend wie der Doppelpunkt ist, so sind es auch die Ruhepunkte in der Musik, die dessen Stelle ersetzen können. Hierbei geht der Fundamentalbass entweder von der 1ten Stufe in die 4te, oder von der 4ten in die 1te, oder von der 6ten in die 2te, oder von der 3ten in die 6te Stufe (*c.*). Zwar kann der Fundamentalbass in diesem Falle ebenso fortschreiten, wie bei der

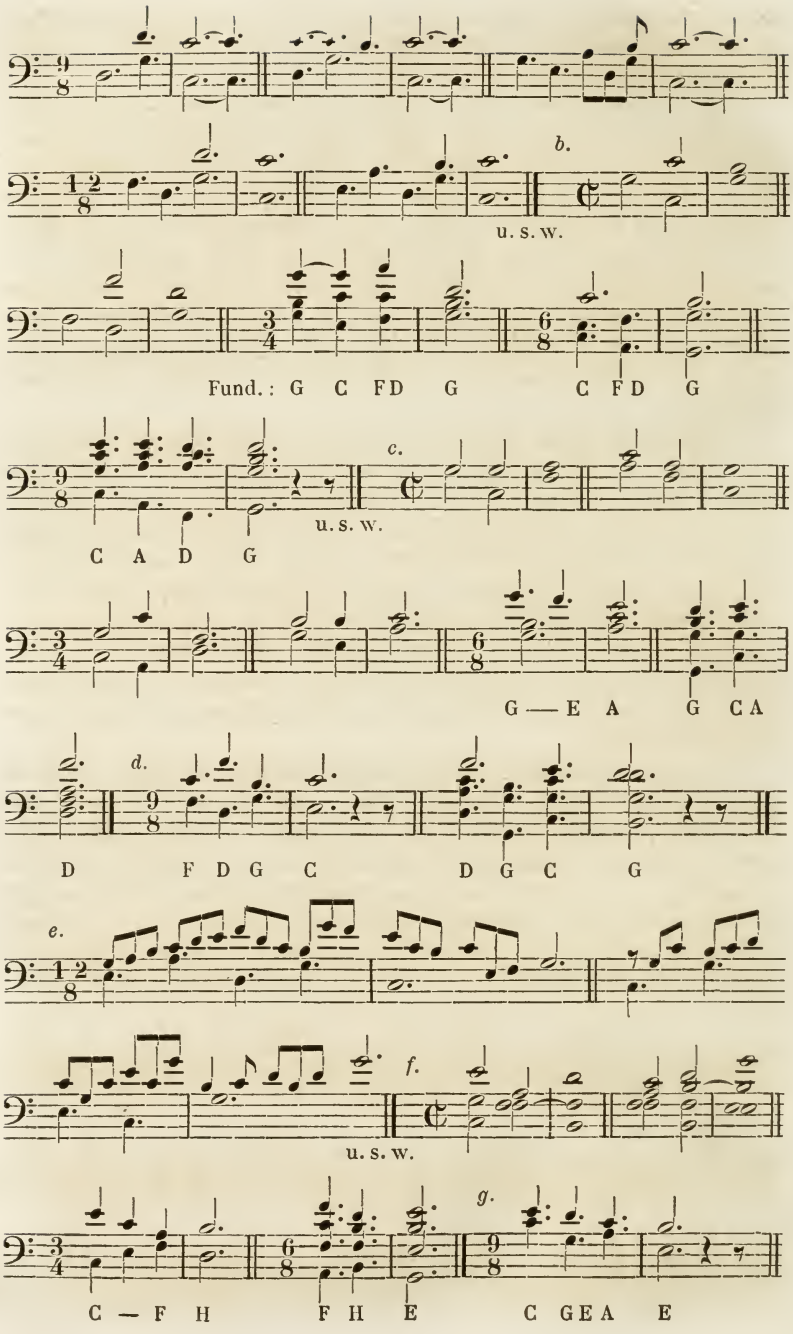
ganzen und halben Cadenz; aber er wird dabei entweder verschwiegen (*d.*) oder durch die Fortschreitung der oberen Stimme weniger entscheidend gemacht (*e.*).

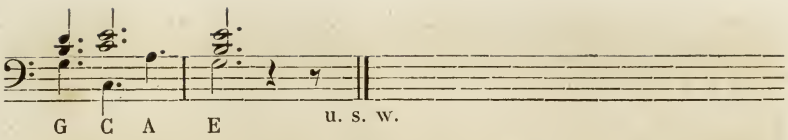
IV. So wie endlich das Komma der am wenigsten fühlbare Ruhepunkt in der Rede ist, so werden auch die demselben ähnlichen Ruhepunkte in der Musik behandelt. Sogar wenn der Fundamentalbass von der 4ten in die 7te Stufe, oder von der 7ten in die 3te Stufe springt, ist es hinlänglich, einen solchen Ruhepunkt zu bezeichnen (*f.*), ebenso wenn er von der 6ten auf die 3te Stufe springt (*g.*). Es können übrigens alle Fortschreitungen des Fundamentalbasses, die bei dem Strichpunkte angegeben wurden, auch beim Komma gelten, aber der Fundamentalbass wird entweder ganz verschwiegen, oder durch die Fortschreitung der oberen Stimme weniger entscheidend gemacht.

Nicht aber allein durch die Accorde, sondern auch durch den Takt müssen die Ruhepunkte ihre Kennzeichen erhalten. Sowohl der ganze als halbe Schluss muss so eingerichtet werden, dass der Schlussaccord zu Anfang des Taktes kommt. Der vorletzte Accord kommt gewöhnlich auf die schlechte Zeit des vorigen Taktes; aussergewöhnlich kann er wohl den ganzen vorigen Takt einnehmen, dann müssen aber gute und schlechte Takte von einander unterschieden werden; der letzte Takt heisst sodann ein guter, der vorletzte ein schlechter Takt. Auch die übrigen Ruhepunkte werden auf diese Weise behandelt, nur hat man dabei etwas mehr Freiheit, wie man in der Folge sehen wird.

Im Allgemeinen gilt also für die Ruhepunkte die Regel, dass sie mit Anfang des Taktes eintreten sollen, und dass der Einleitungsaccord, dessen Fundamentalton um eine Quart oder Quint höher oder tiefer sein muss, als jener des Schlussaccordes, im vorigen Takte beim Anfang der zweiten Hälfte, oder des zweiten oder dritten Drittheils, oder des vierten Viertheils, oder des sechsten Sechstheils u. s. w., seltener beim Anfang des ganzen vorigen Taktes, einzutreten habe, damit sowohl der Harmonie als dem Takte nach ein merklicher Abfall gemacht werde.




b.
u. s. w.
Fund.: G C FD G C F D G
c.
u. s. w.
C A D G
G — E A G C A
d.
D F D G C D G C G
e.
f.
u. s. w.
g.
C — F H F H E C GEA E



So wie aber in der Sprache nur bei einer Silbe des letzten Wortes im Satze der Fall gemacht wird, so auch beim Tonschlusse, wo nur die erste Note des Taktes eigentlicher Schlusston ist, und die andern Noten ungefähr wie die unbedeutenderen Silben eines langen Wortes betrachtet werden. Ein Paar solcher Fälle habe ich oben bei *e.* bezeichnet, wo die Oberstimme nach der Note, die den Abschnitt bildet, noch einige Nebentöne hören lässt, die sich auf die nämliche Harmonie beziehen.

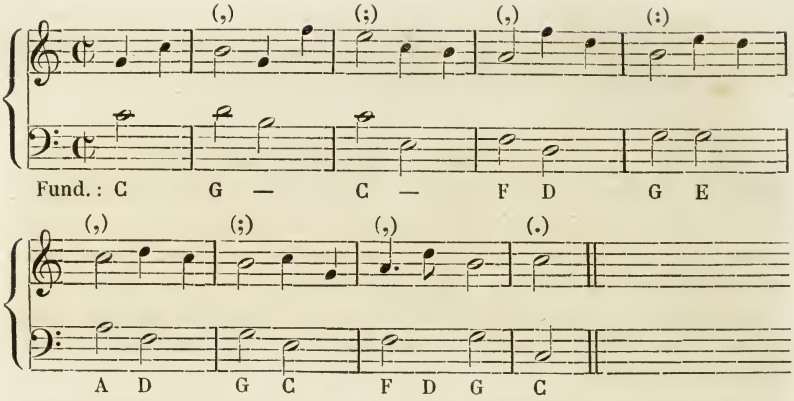
Dergleichen Nachklänge dienen in der Mitte eines Tonstückes sehr zur Fortführung der Bewegung, taugen aber zum völligen Ende nicht, welches mit dem Eintritte der Tonica beim Anfang des letzten Taktes erreicht ist. Von den Vorschlägen bei einem Abschnitte wird in der Folge gehandelt werden.

Hier ist noch anzumerken, dass in der älteren kirchlichen Schreibart nach dem eigentlichen Schlussfalle, von der Oberdominant zur Tonica, öfters noch ein zweiter unvollkommener Schluss, von der Unterdominant zur Tonica, gemacht wird, welchen man den Plagal-Schluss nennt. Von den übrigen Eigenheiten der älteren Tonschlüsse ein ander Mal mehr.

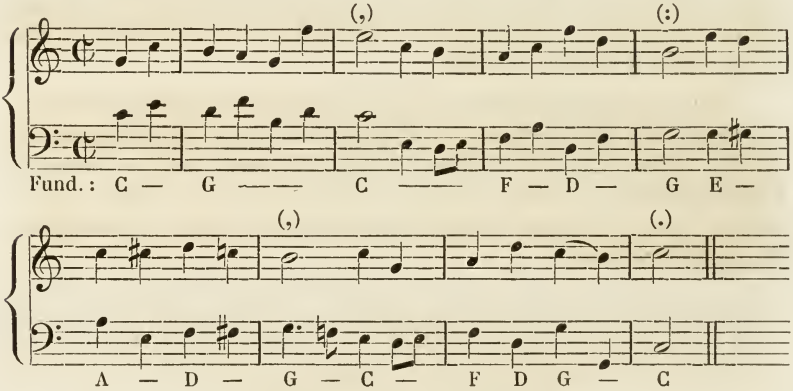
§ 13.

Rhythmische Beispiele.

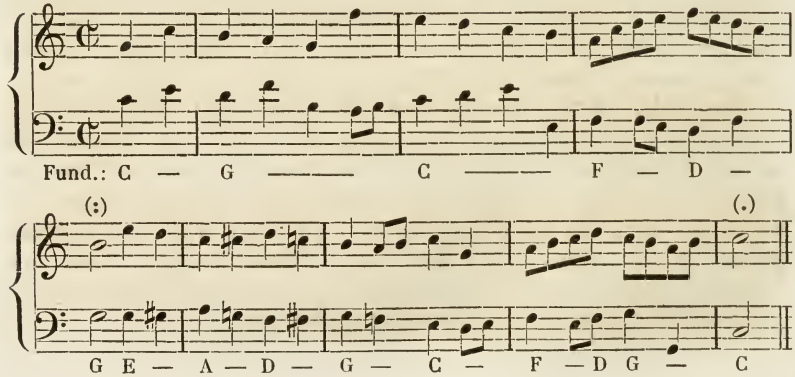
Die Leser können bemerkt haben, dass die Regeln zur Eintheilung der Harmonie in den Takt (§ 7) grösstentheils so beschaffen sind, dass, wo mehr als ein Fundamentalton in einem Takte vorkommt, der Eintritt jedes neuen Taktes einen Ruhepunkt abgeben können müsse. Diese Beschaffenheit haben sie so oft, als die Fundamentalstimme, ob sie verschwiegen oder gehört wird, mit Eintritt des Taktes um eine Quart oder Quint steigt oder fällt. Der Unterschied in den Ruhepunkten, in Rücksicht der Harmonie und der Zeit des Eintrittes derselben, ist im vorigen Paragraphen gezeigt worden; es bleibt nur noch die Bemerkung übrig, dass man, wie bei der Rede, diesen gemäss auch in der Bewegung einhalten müsse. Hier ein Beispiel, welches im Auftakte anfängt und mit dem Eintritte eines jeden neuen Taktes einen Ruhepunkt fühlen lässt.



Hier dasselbe so verändert, dass um die Hälfte weniger Ruhepunkte bemerkbar werden.

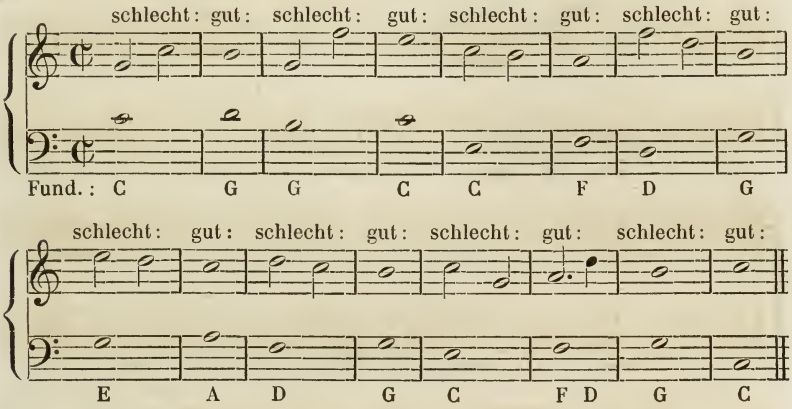


Hier dasselbe noch einmal verändert, so dass nur mehr die zwei Hauptruhepunkte aus dem Schatten hervortreten.

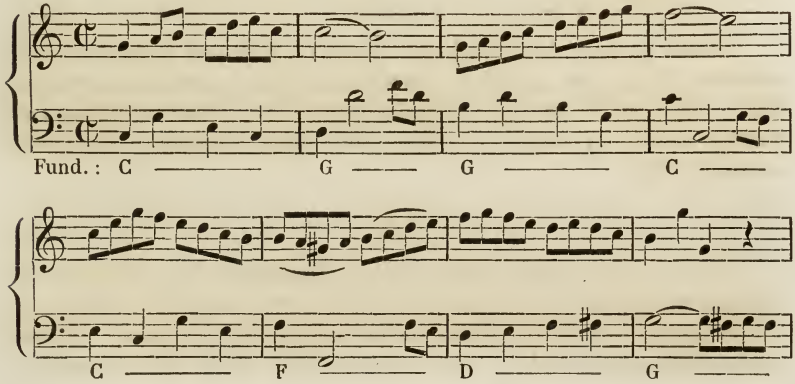


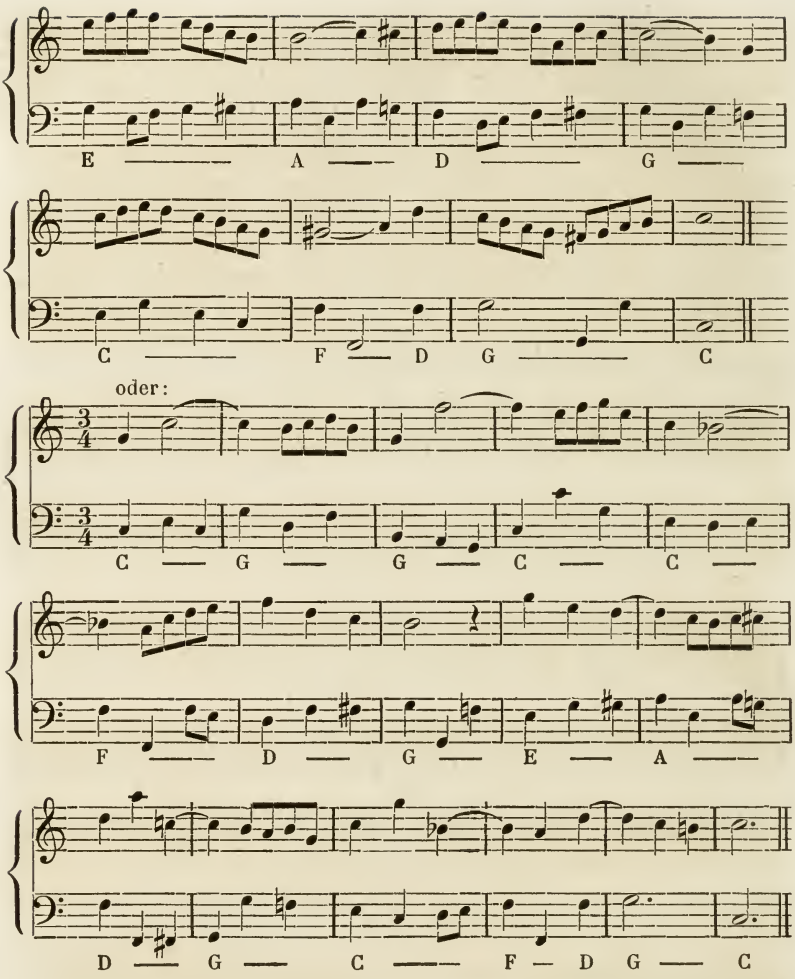
Die ersten zwei Takte in diesen Beispielen sind merkwürdig, weil in jedem der eine Fundamentalton in der ersten Hälfte des Taktes einen Ruhepunkt macht und in der andern Hälfte einen neuen Ruhepunkt veranlasst.

Dass sich aus diesem Beispiele noch mancherlei Variationen entwickeln lassen, dass es sich in alle Taktarten versetzen lässt und sodann wieder neue Veränderungen damit vorgenommen werden können, dies glaube ich nicht nöthig zu haben, den Lesern besonders zu zeigen. Dafür will ich ihnen zeigen, dass, insofern man statt guter und schlechter Takttheile gute und schlechte Takte annehmen will, das nämliche Beispiel mit einer doppelten Anzahl von Takten geschrieben werden kann, wie hier zu sehen:



So einfach es hier dasteht, möchte es wohl bedenklich sein, diese Taktbezeichnung zu wählen; wenn man dies Beispiel aber variirt, so wird man sehen, dass diese Taktbezeichnung gewöhnlicher ist, als man erst glauben sollte. Z. B.





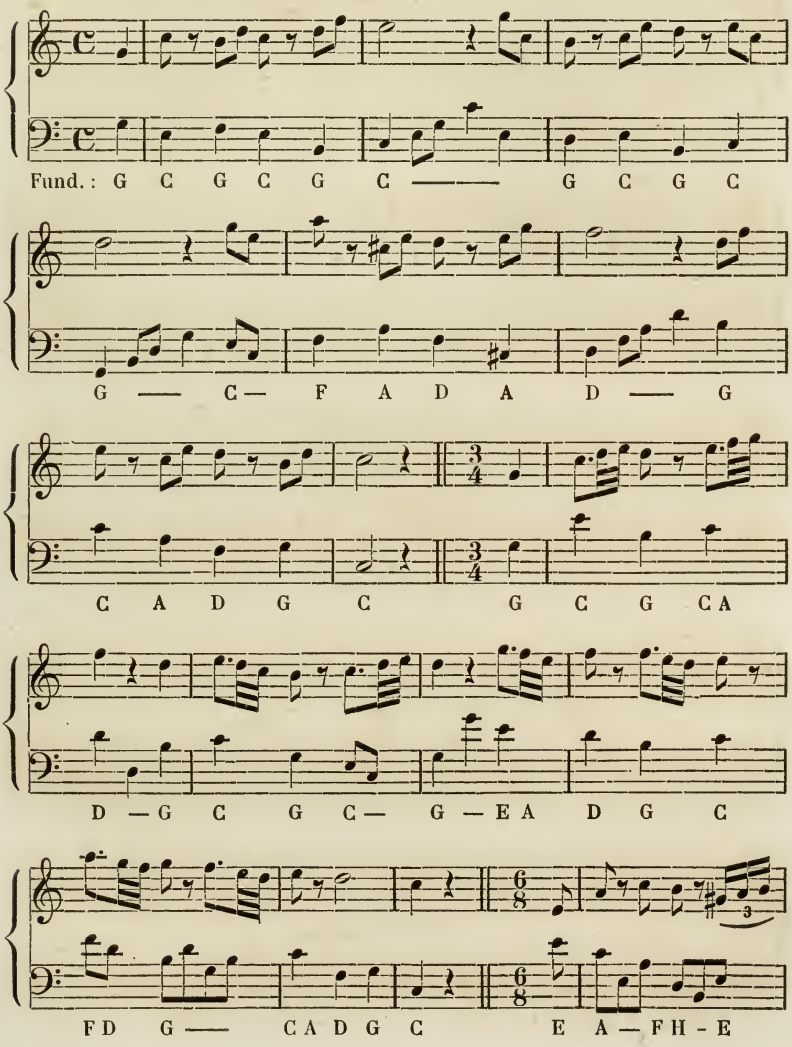
Daher kommt die Erlaubniss, dass nach einem Ruhepunkte im nächsten Takte der nämliche Fundamentalbass genommen werden darf. Auch darf nach einem Ruhepunkte der Fundamentalbass im nächsten Takte um eine Terz tiefer oder höher anfangen, was sonst zu matt wäre.

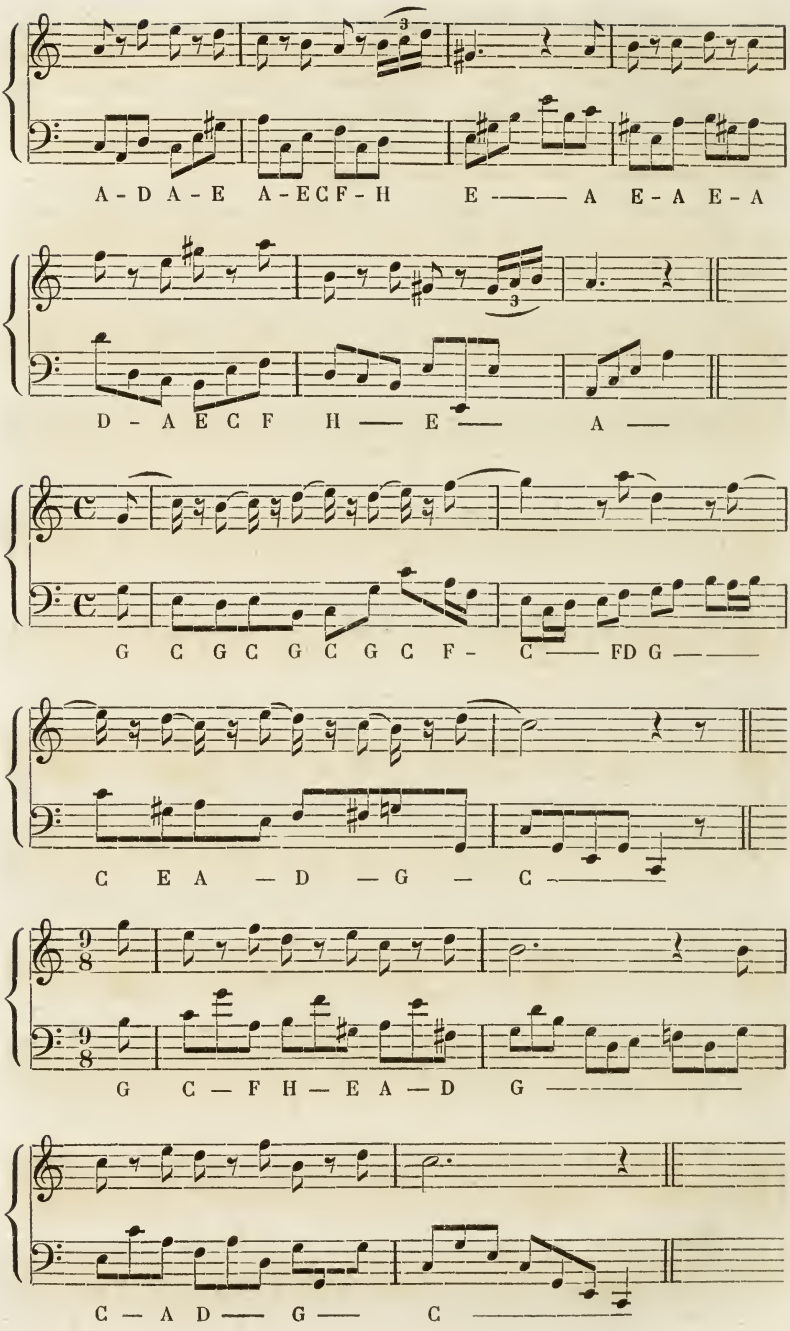
§ 14.

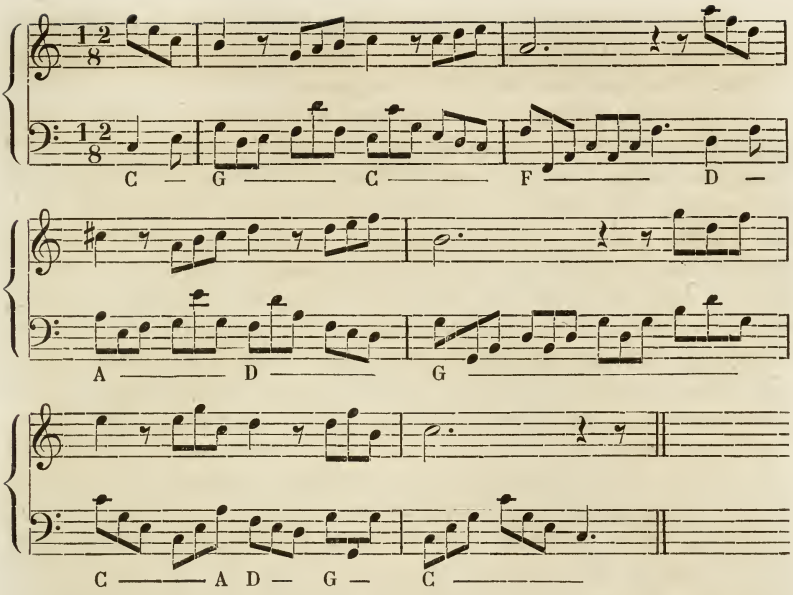
So wie man in den beiden ersten Variationen des Beispiels im vorigen Paragraphen gesehen hat, wird die Zeit und der Accord, wo ein Ruhepunkt stattfinden kann, nicht immer dazu benutzt. Einem solchen Ruhepunkte kann, wie dort geschah, bloss damit ausgewi-

chen werden, dass die Hauptstimme ihre Bewegung fortsetzt, d. h. nicht dabei stille steht. Hingegen kann, wenn kleinere Ruhepunkte ausgedrückt werden sollen, bei jedem accentuirten Takttheile ein Stillstand in der Hauptstimme vorkommen, wenn der Fundamentalbass eben — er mag verschwiegen werden oder nicht — einen Quart- oder Quintsprung auf- oder abwärts macht.

Ich werde hiervon in mehreren Taktarten Beispiele geben, wobei die Ruhepunkte durch die darauf folgenden Pausen erkennbarer gemacht sind. Hier folgen sie:

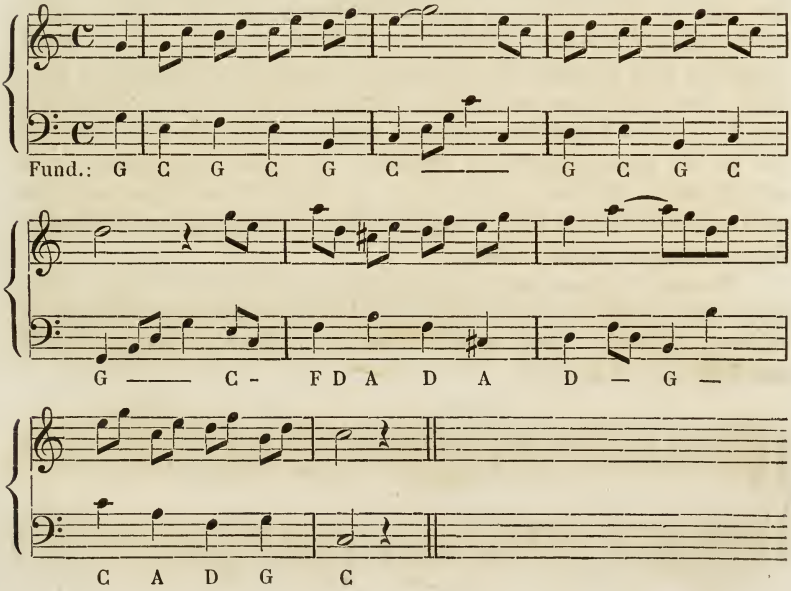



A - D A - E A - E C F - H E —— A E - A E - A
D - A E C F H — E — A —
G C G C G C G C F - C —— F D G ——
C E A — D — G — C ——
G C — F H — E A — D G ——
C — A D — G — C ——



Man sieht leicht, dass alle die kleineren Ruhepunkte auch wegbleiben könnten, und diese Beispiele dadurch an Fluss in der Oberstimme gewinnen würden.

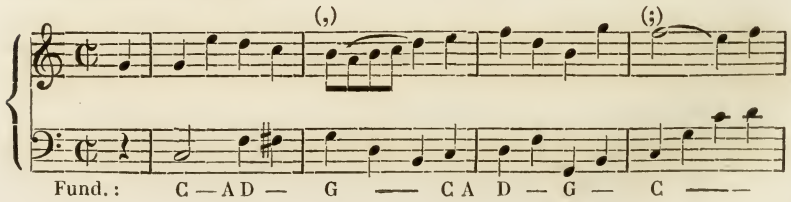
Ich will es bloss mit dem ersten Beispiele zeigen.

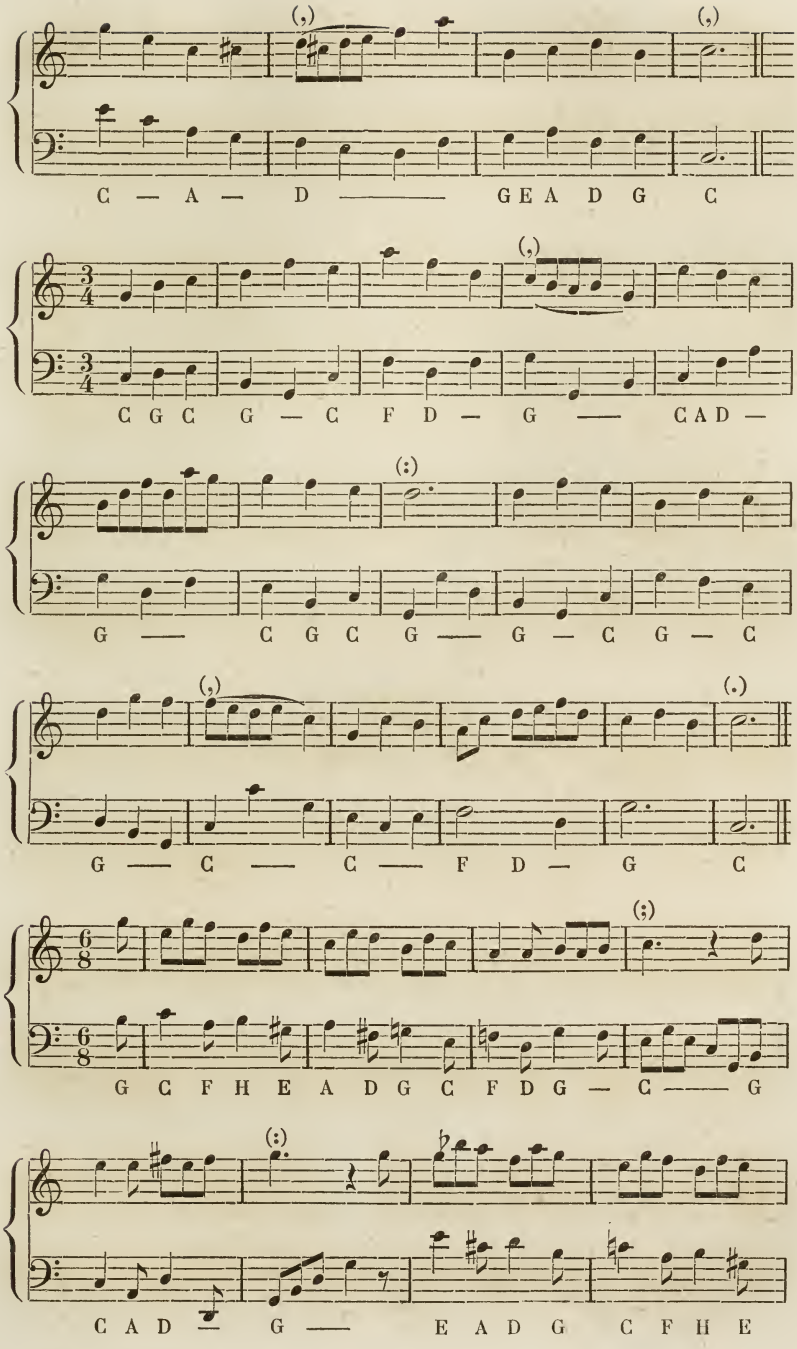


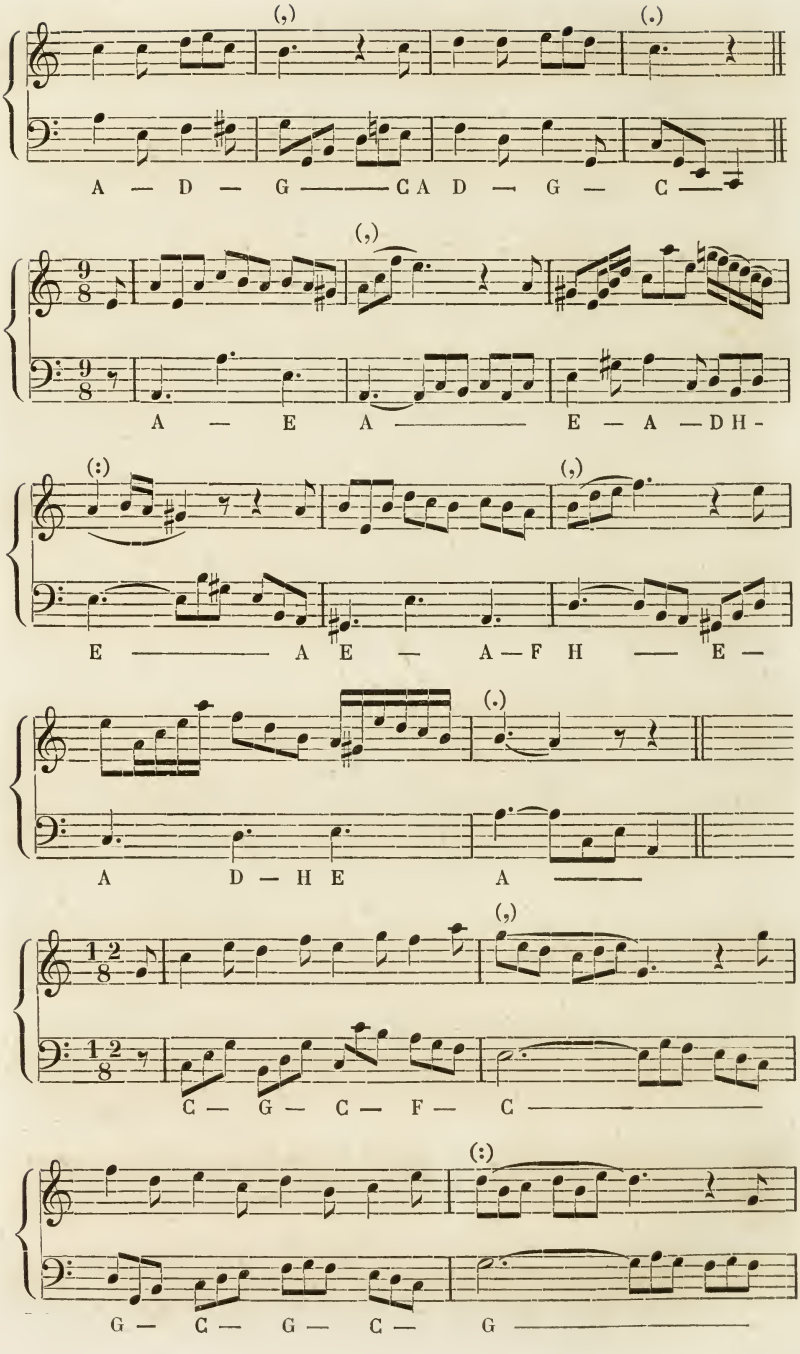
Die Leser mögen nun ein Aehnliches mit den übrigen Beispielen versuchen, um Gewandtheit in der Takteintheilung und im unmerklichen Verändern einer Melodie zu erlangen.

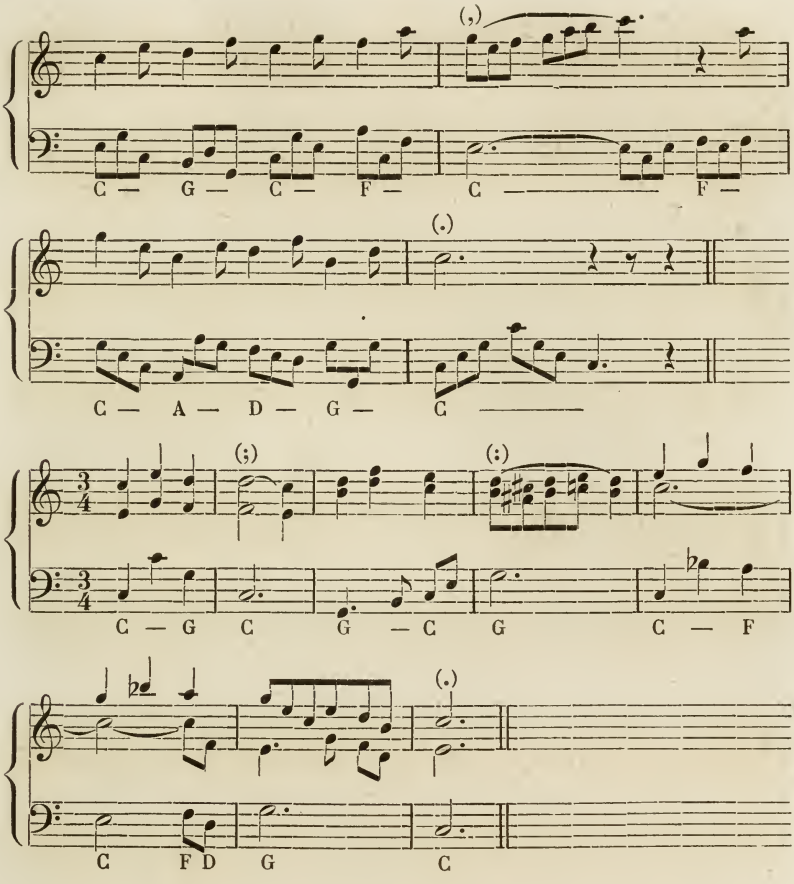
Ohne nun weiter auf die kleineren Ruhepunkte zu achten, kehren wir zu jenen grösseren zurück, die nur zu Anfang des Taktes eintreten, denn nur diese sind in Rücksicht des ganzen Satzes von Bedeutung. Nur durch die grösseren Ruhepunkte erkennt man auch die Taktart genau, denn die kleineren machen sie zweifelhaft. So könnte zum Beispiel bei kleineren Ruhepunkten statt des $^4/_4$ Taktes der $^2/_4$, statt des $^3/_4$ der $^2/_4$, statt des $^6/_8$ der $^3/_8$, statt des $^8/_8$ der $^4/_8$ oder $^2/_8$ Takt u. s. w. zu herrschen, oder wenigstens vermischt, scheinen. Die grösseren Ruhepunkte sind sodann in diesen Fällen das Maass, wodurch die rechte Taktart erkannt werden kann. Diese grösseren Ruhepunkte sind aber noch mehr; sie sind in dem musikalischen Satze das, was das Ende eines Verses in der Dichtkunst ist. (Es scheint mir überflüssig, hier darüber zu streiten, ob die Verse von den Ruhepunkten des Tonsatzes oder diese von den Versen ihren Ursprung haben, da Dicht- und Tonkunst Zwillingsschwestern sind.) So wie nun in einer Strophe diejenigen Verse, die eine gleiche Anzahl Füsse haben, sich auf einander beziehen, so beziehen sich in einem Tonstücke diejenigen Einschnitte auf einander, die eine gleiche Anzahl Takte und darin ähnliche Figuren haben. Die grösseren Ruhepunkte sind das Ende eines solchen Einschnittes. So wie aber nicht jeder Vers mit einer langen, sondern abwechselnd auch mit einer kurzen Silbe endet, so hört die Stimme, die den Gesang führt, nicht jederzeit mit dem Eintritte des Taktes, sondern auch abwechselnd bei dem Eintritte eines der darauf folgenden schwächeren Takttheile auf; hingegen muss der Fundamentalbass jeden Ruhepunkt auf dem ersten Takttheile machen; woraus sich zeigt, dass alle Töne, die in der gesangführenden Stimme, bei einem Ruhepunkte, nach dem Eintritte des Taktes bis dahin, wo auch sie den Ruhepunkt hat, vorkommen, auf den mit Anfang des Taktes eintretenden Fundamentalton bezogen werden müssen.

Darnach müssen sich natürlicherweise auch die übrigen Stimmen, sogar auch der Bass, wenn er nicht selbst Fundamentalbass ist, richten. Hierüber sehe man sowohl die bisher gegebenen als die nun folgenden Beispiele.




(,)
(,)
C — A — D ——— G E A D G C
(,)
C G C G — C F D — G —— C A D —
(:)
G —— C G C G —— G — C G — C
(,)
(.)
G —— C —— C —— F D — G C
(;)
G C F H E A D G C F D G — C —— G
(:)
C A D G —— E A D G C F H E

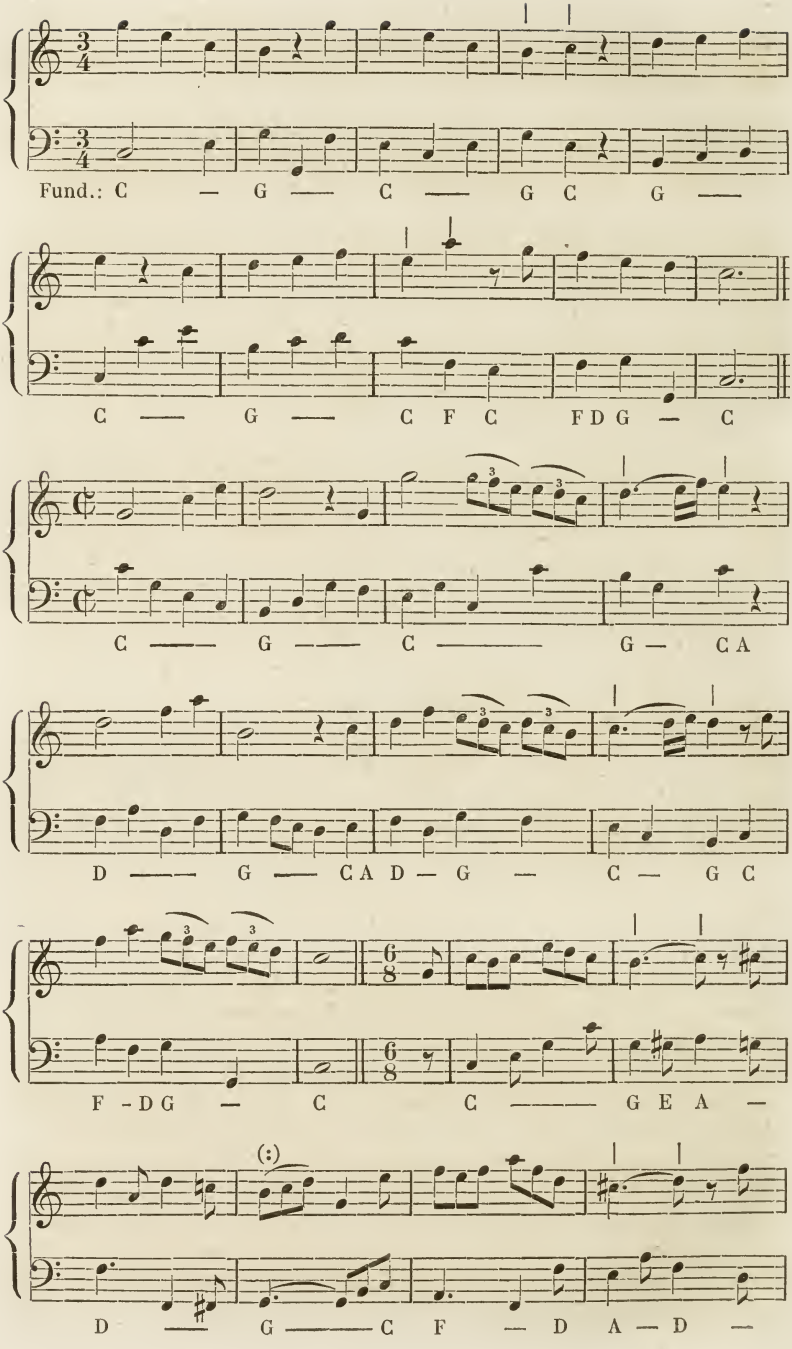

(,)
(.)
A — D — G —— C A D — G — C ——
(,)
9/8
A — E A —— E — A — D H -
(:)
(,)
E —— A E — A — F H —— E —
(.)
A D — H E A ——
(,)
12/8
C — G — C — F — C ——
(:)
G — C — G — C — G ——

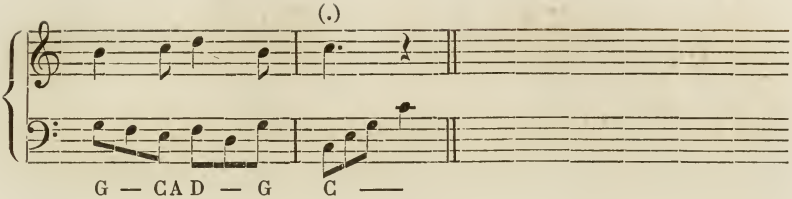


§ 15.

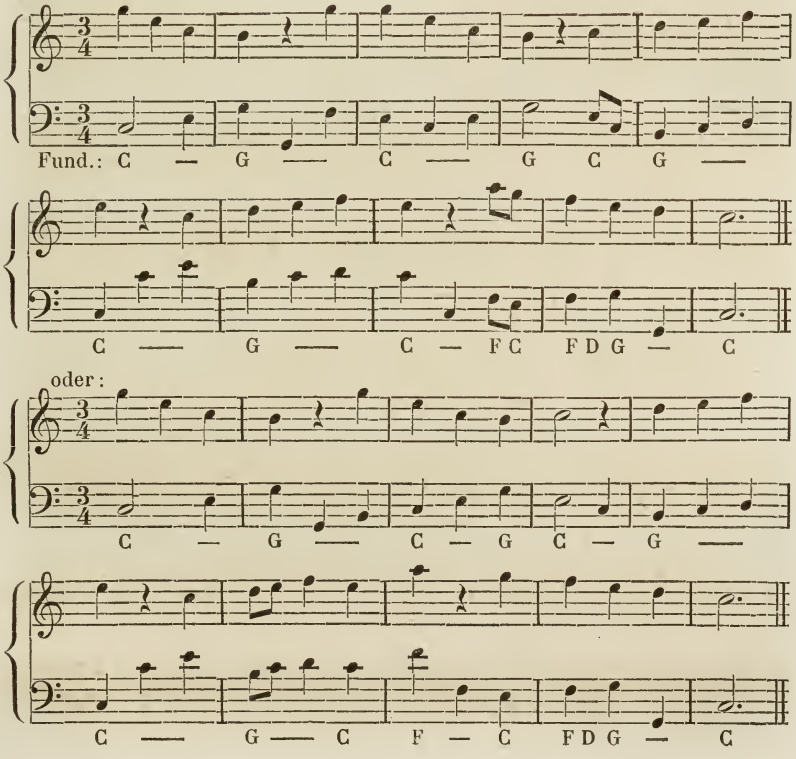
Um die Einförmigkeit der richtigen Ruhepunkte durch eine angemessene Abwechslung mit freieren Ruhepunkten zu beleben, werden erstere zuweilen sogleich durch einen der letzteren mit Eintritt des zweiten oder dritten Takttheils aufgehoben. Hierbei ist ganz natürlich, dass vom ersten Takttheile bis dahin ein entscheidender Schritt geschehen müsse, sonst fühlt man keinen Ruhepunkt.

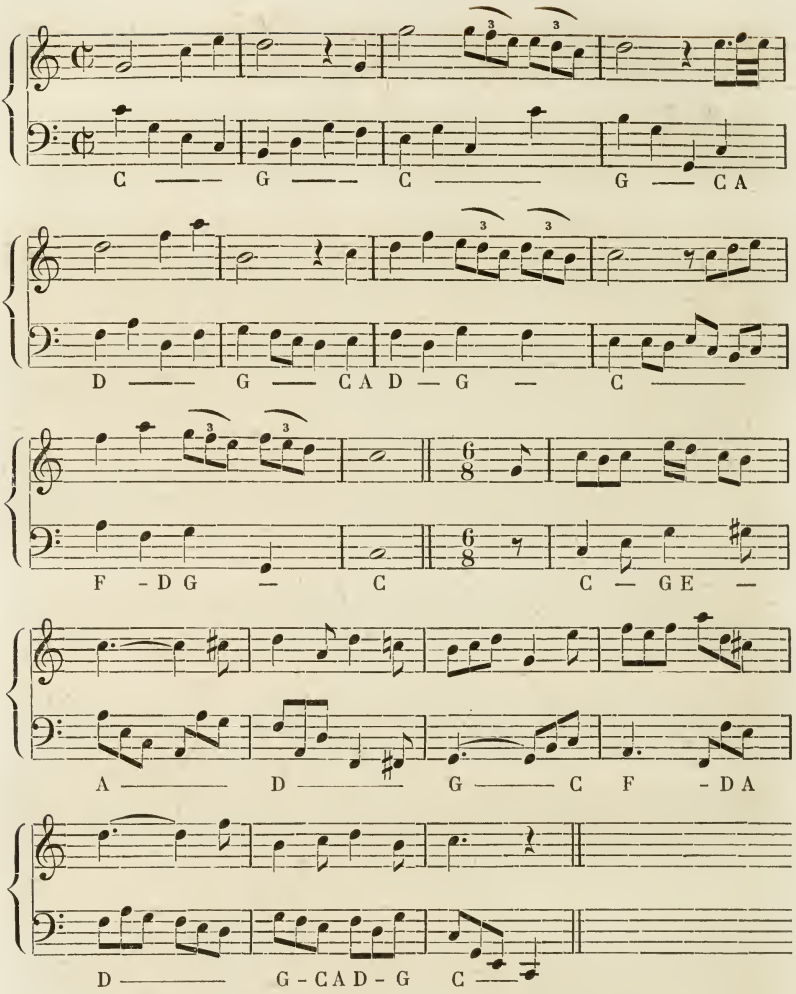
Da hierdurch aber das Gewicht des Taktes in etwas aufgehoben wird, so dürfen dergleichen Freiheiten nicht gleich zweimal hinter einander kommen. Am besten ist es, wenn man, wie gleich anfangs gesagt wurde, diese freieren Ruhepunkte bloss abwechselnd mit den richtigen gebraucht, wie in folgenden Beispielen, wo der Ort mit langen Strichen bezeichnet ist.


Fund.: C — G — C — G C G —
C — G — C F C FDG — C
C — G — C — G — CA
D — G — CA D — G — C — G C
F - DG — C C — G E A —
D — G — C F — D A — D —



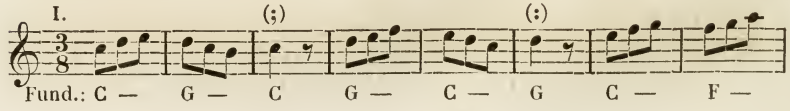
Die Leser werden bemerkt haben, dass in allen bisher gegebenen Beispielen die meisten Einschnitte ihre Dauer durch zwei Takte erstreckten, einige ihre Dauer auch bis vier Takte ausdehnten. Obwohl nun aber in dem ersten (§ 13) gegebenen Beispiele in jedem Takte schon ein Einschnitt ist, so gehören doch immer wenigstens zwei Takte dazu, um ihn richtig zu machen, nämlich die letzte Zeit des einen und die erste Zeit des andern. Die zuletzt angeführten freieren Einschnitte können daran im Wesentlichen nichts ändern, weil der Accord, der hierbei den Ruhepunkt ausmacht, genau genommen, zu dem Auftakte oder zu dem Anfang des Taktes gehört. Hier folgen zum Beweise dessen obige drei Beispiele mit lauter richtigen Abschnitten.

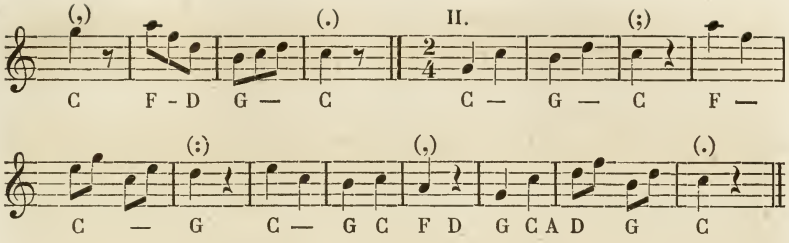




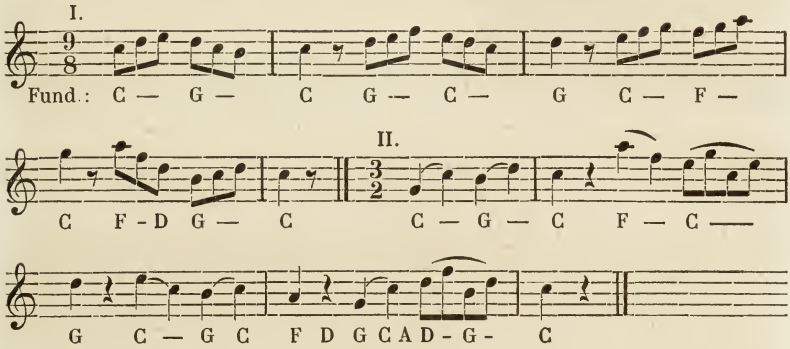
Es sind also die Einschnitte von zwei zu zwei Takten am natürlichsten und folglich am gemeinsten, denn auch die Einschnitte von vier Takten sind grösstentheils so beschaffen, dass sie in zwei kleinere Einschnitte von zwei Takten zerfallen können, welches die Leser mit den bisherigen Beispielen versuchen mögen.

Nun wollen wir aber versuchen, welche Wirkung Einschnitte von drei Takten machen.

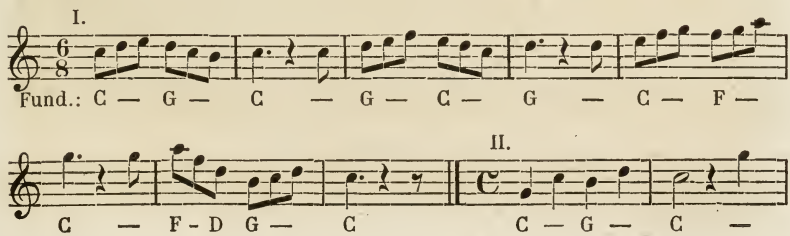


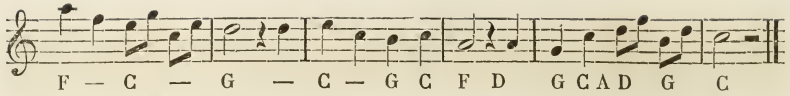


Dass diese Beispiele keine üble Wirkung machen, kommt daher, weil bei jedem Takte ein Ruhepunkt möglich wäre, wie die Leser bereits einsehen können, wenn sie auf den Fundamentalbass achten; aber sie wären noch leichter zu fassen, wenn ersteres im $^9/_8$, das andere im $^3/_2$ Takt geschrieben würden; die Ruhepunkte kämen dann zu Anfang jedes Taktes, daher müssen im ersten Beispiele sechs Achtel, im zweiten aber vier Viertheile im Auftakte kommen, wie hier zu sehen:



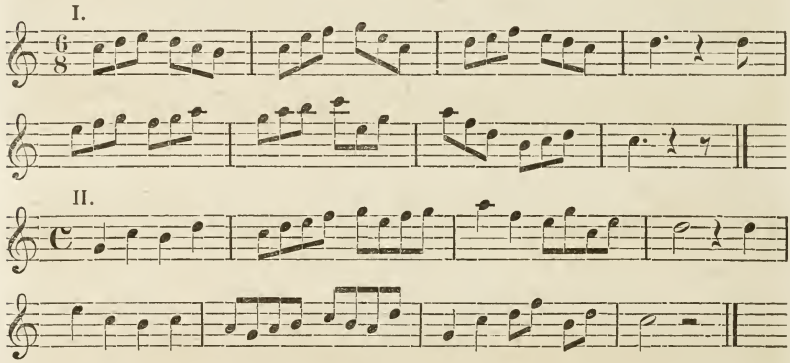
Hiermit hätte zwar der Einschnitt, wie billig, ein grösseres Gewicht erlangt; aber noch immer wird man die Ruhepunkte von zu kurzer Dauer finden, wenn der Satz ein ernsteres Ansehen haben soll, denn noch immer hat er das Muthwillige. Sollen aber die Ruhepunkte eine längere Dauer bekommen, so muss im ersten Beispiele der $^6/_8$, im zweiten der $^4/_4$ Takt genommen werden. Hiermit gewinnt man wieder Einschnitte von zwei Takten, wie hier zu sehen:



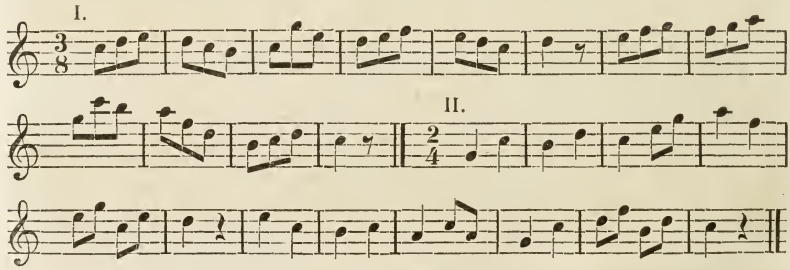


Ohne aber die Einschnitte von drei zu drei Takten zu verachten, habe ich bloss zeigen wollen, dass jene von zwei zu zwei Takten ernster und fasslicher sind. Sonst wäre dem Muthwilligen noch dadurch zu entgehen, dass eine langsamere Taktart gewählt würde, nämlich im ersten Beispiele statt des $\frac{3}{8}$ der $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$, im zweiten statt des $\frac{2}{4}$ der $\frac{2}{2}$ Takt.

Um aber den Vorzug der Einschnitte von zwei zu zwei Takten noch fühlbarer zu machen, darf nur bemerkt werden, dass sie sich durch Verdeckung des ersten in Einschnitte von vier zu vier Takten verwandeln können. Ich setze in dieser Hinsicht die beiden Beispiele noch einmal her.



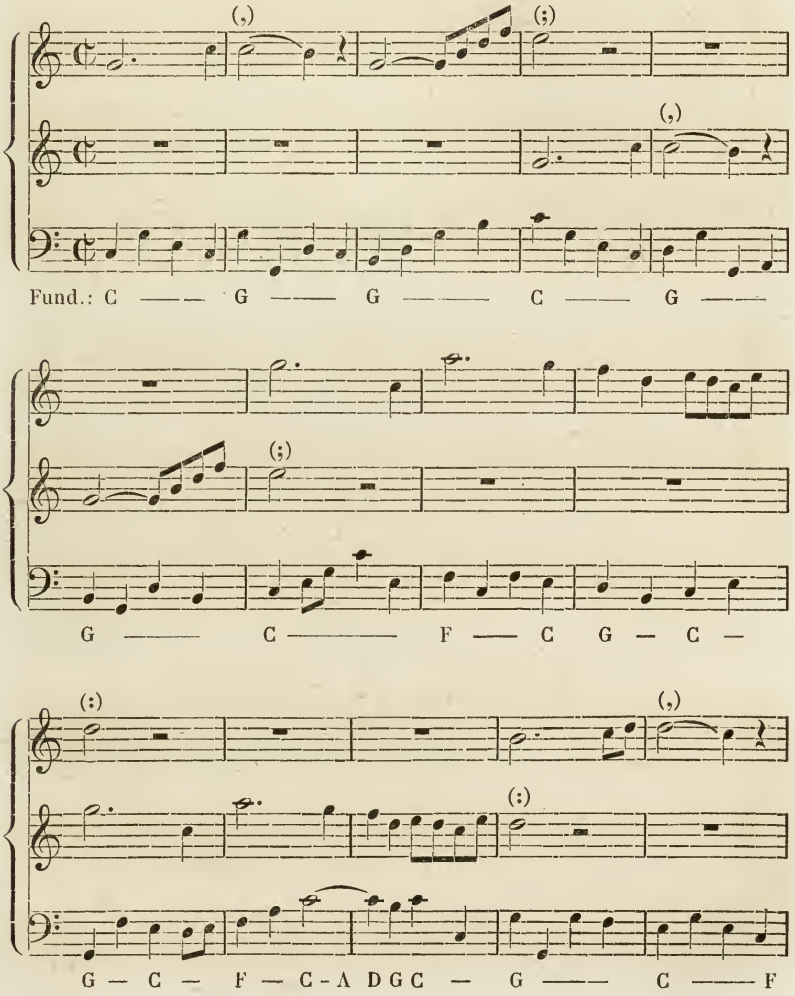
Zwar können auch Einschnitte von drei zu drei Takten durch Verdeckung des ersten in Einschnitte von sechs zu sechs Takten umgewandelt werden; aber sie werden nicht so leicht aufgefasst wie die vorigen. Um es zeigen zu können, müssen wir die beiden Beispiele noch einmal zur Hand nehmen.

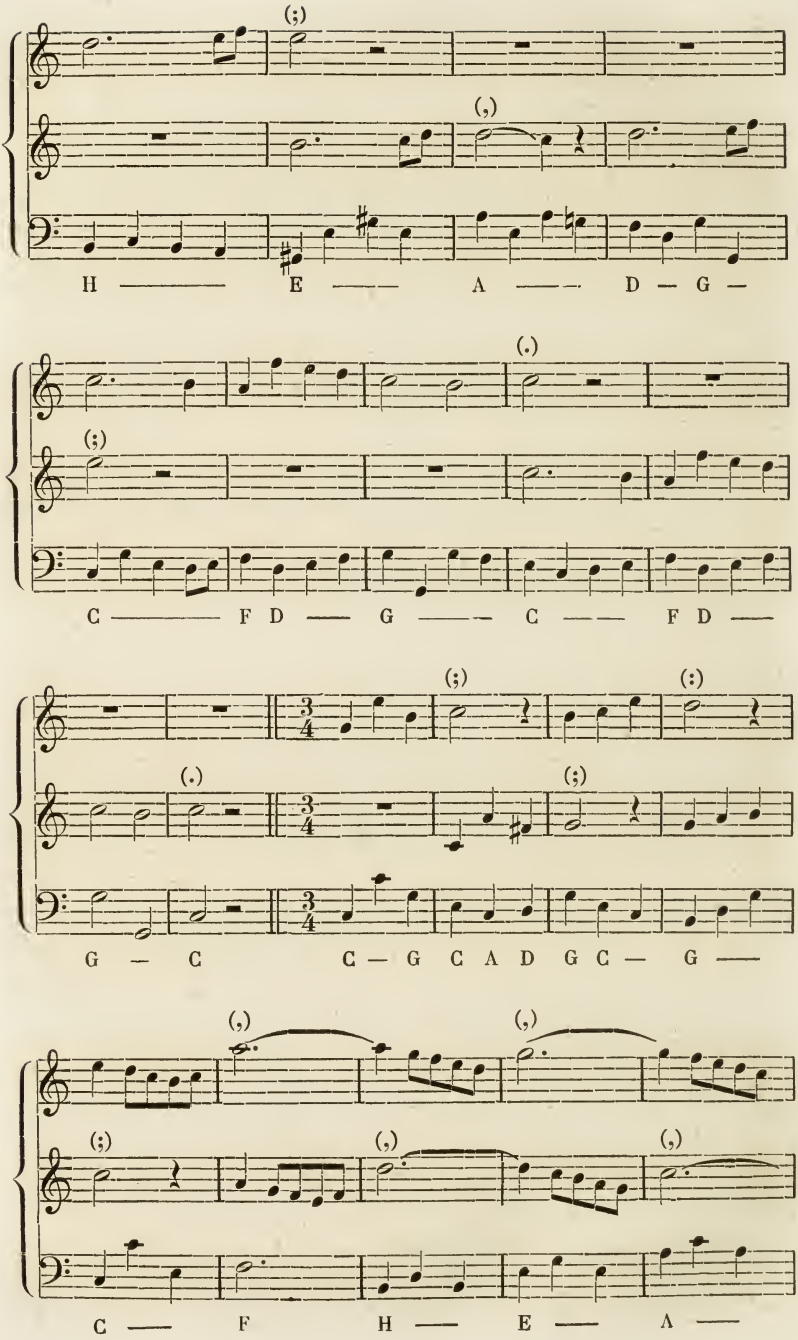


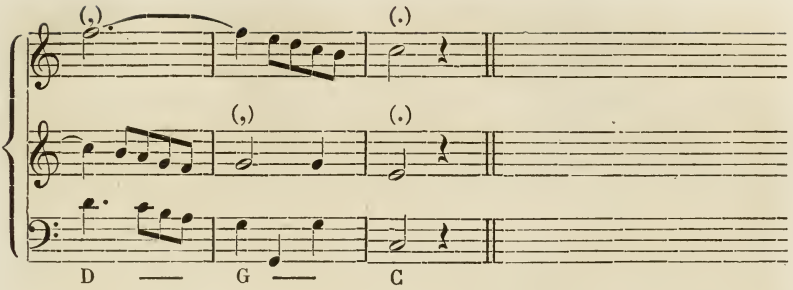
Was macht nun das leichtere Auffassen der Einschnitte des Vorigen? Es ist der längere Ruhepunkt, der trotz der Verhüllung noch gefühlt wird.

§ 16.

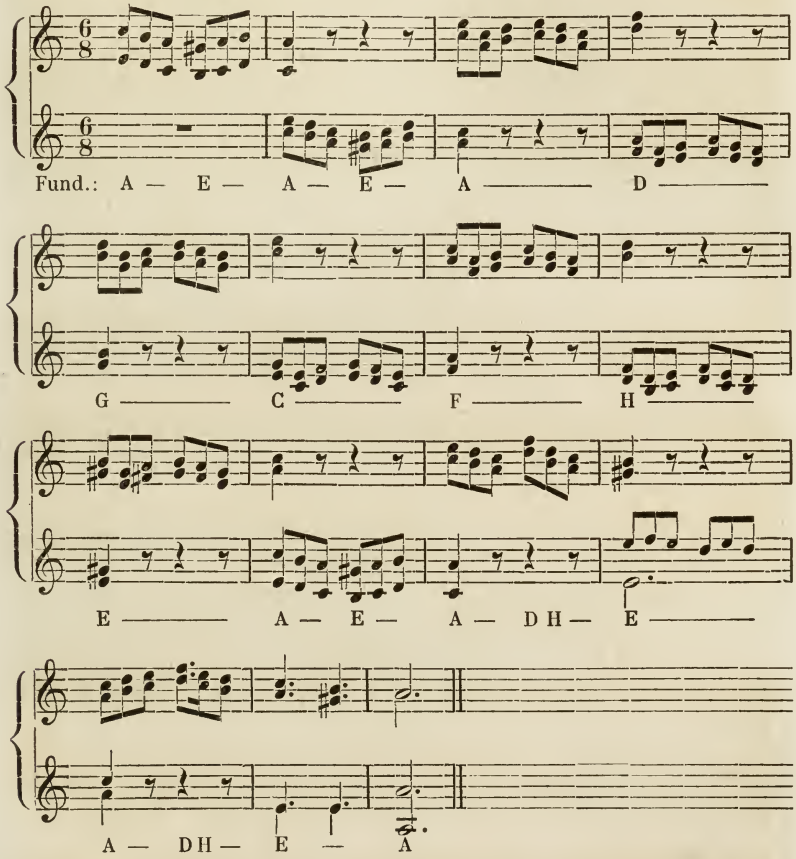
Wenn in einem Tonstücke mehrere Hauptstimmen sind, so geschieht es oft, besonders wo sie abwechselnd singen, dass die zweite in dem Momente anfängt, wo die erste eben endete u. s. w. Dadurch wird zwar die Ordnung der Einschnitte unterbrochen und die Aufmerksamkeit von der einen Stimme schon in dem Augenblicke abgelenkt, wo die andere Stimme eintritt; aber das Ohr nimmt keinen Antheil mehr an dem Einschnitt der ersten Stimme, indem es sich, von dem Neuen angezogen, zu der andern hinwendet. Hier ein Paar Beispiele.




(;)
(,)
H — E — A — D — G —
(.)
(;)
C — F D — G — C — F D —
(;)
(:)
(.)
(;)
G — C C — G C A D G C — G —
(,)
(,)
(;)
(,)
(,)
C — F H — E — A —

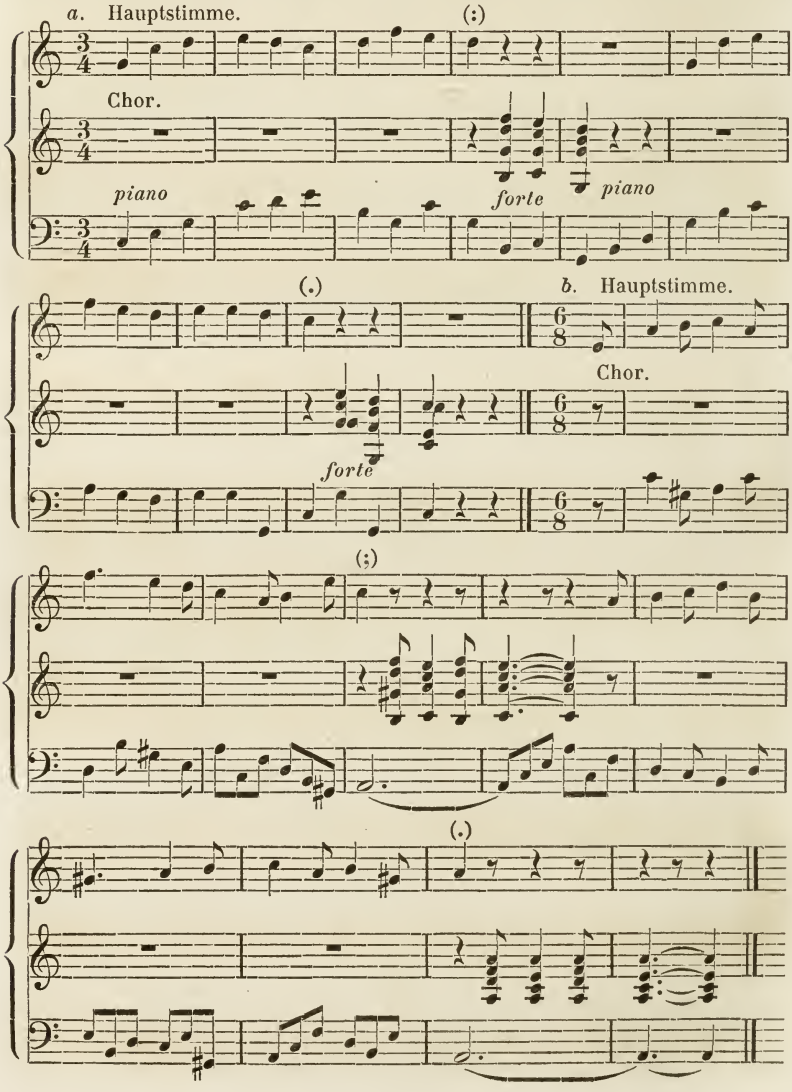


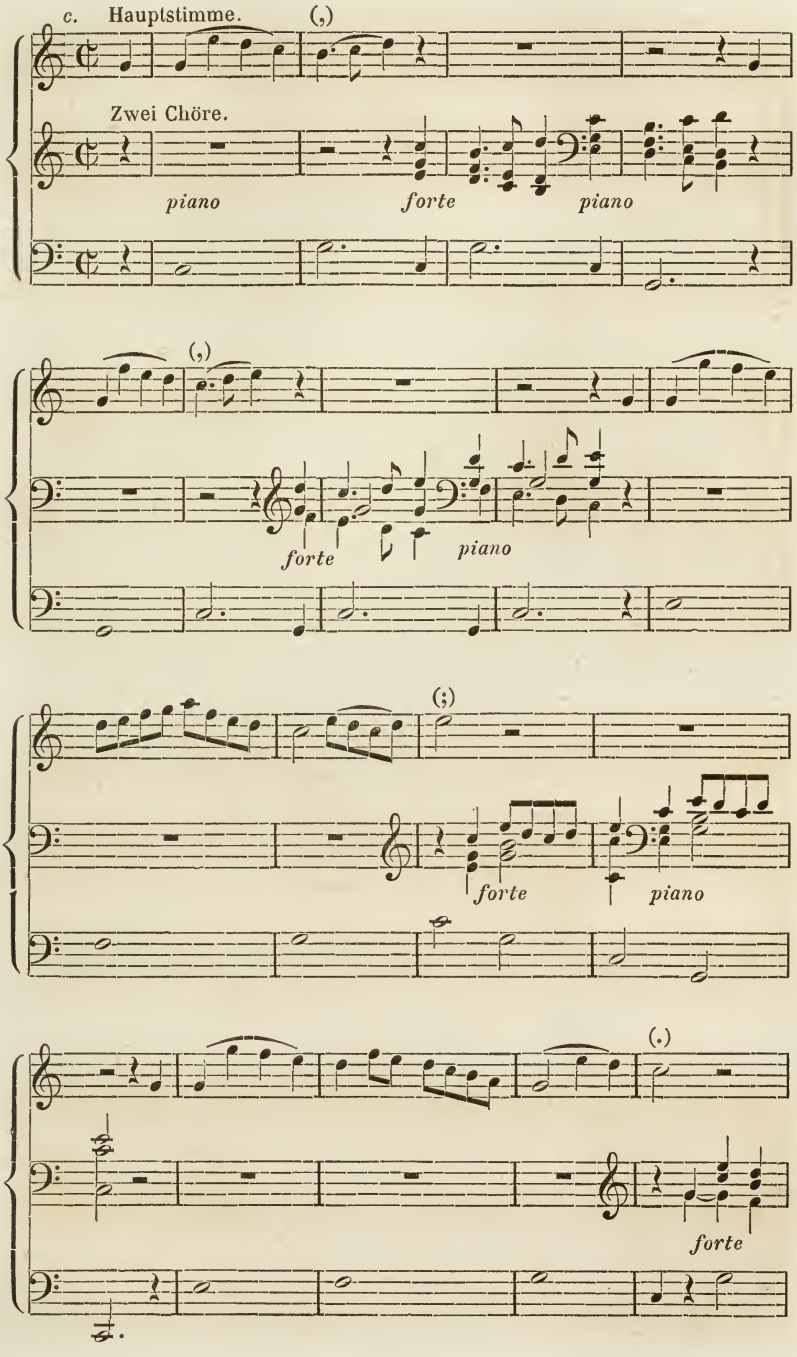
Auch da, wo zwei oder mehrere Stimmen zugleich singen und von andern zweien oder mehreren im Momente des Ruhepunktes abgelöset werden, geschieht das Nämliche. Z. B.

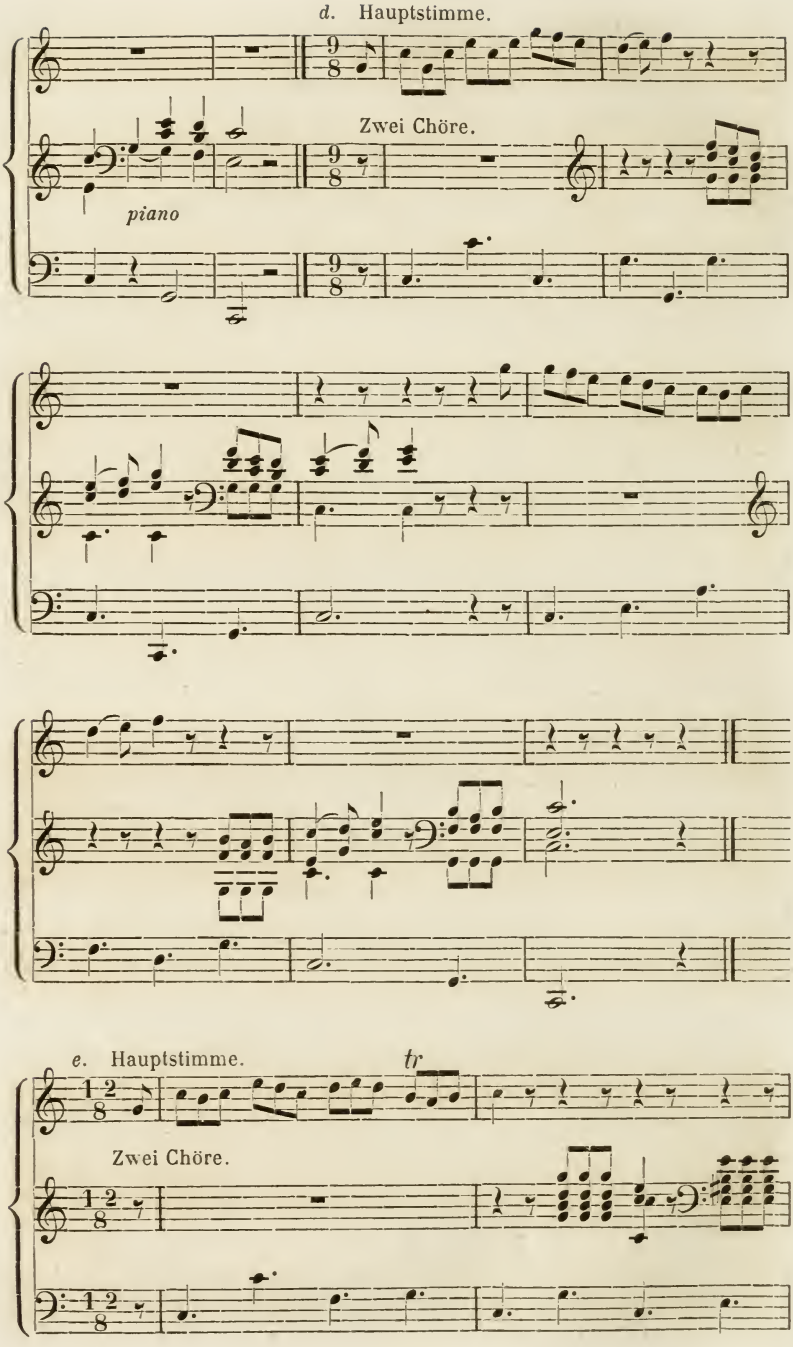


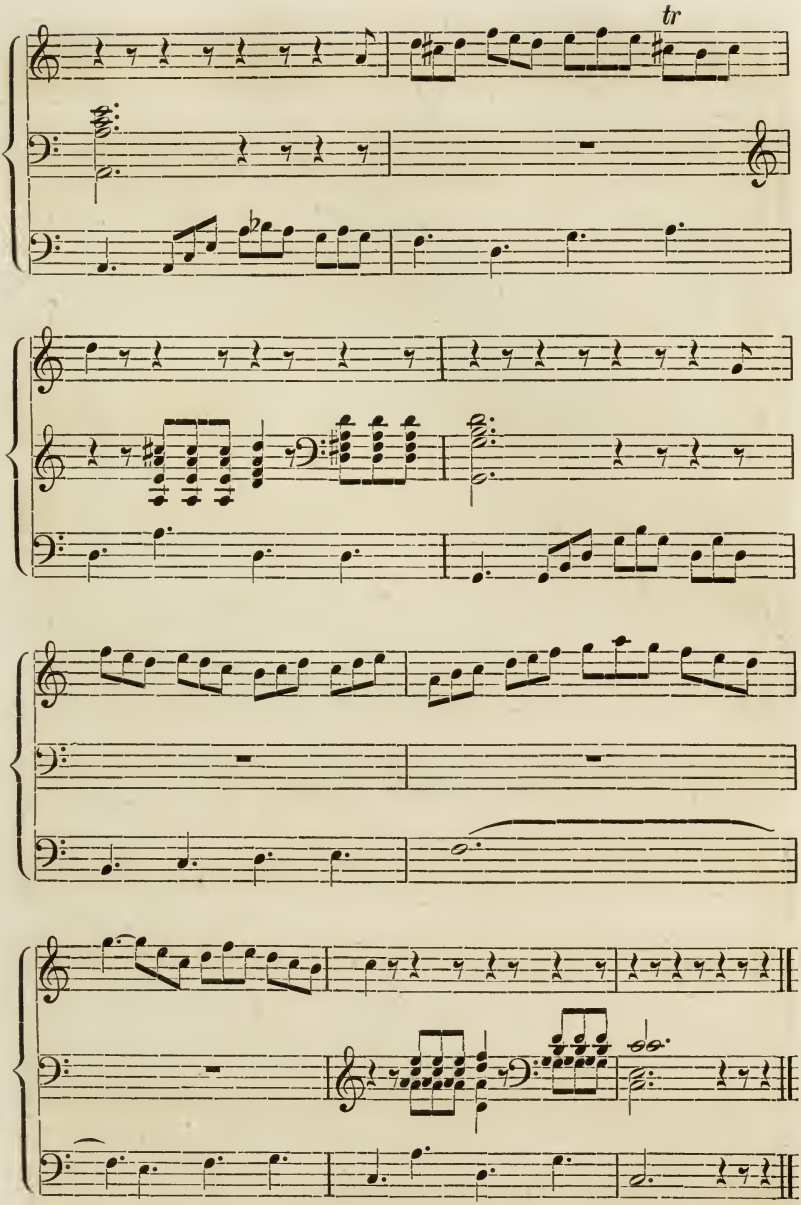
Hierher gehören auch solche Tonstücke, worin einige Stimmen oder der Chor einer oder mehreren Hauptstimmen als dienend vor-

gestellt werden. Hierin geschieht nun oft, dass die Nebenstimmen bei den Ruhepunkten der Hauptstimme einfallen, um den letzten Theil des Einschnittes zu wiederholen (*a.*) oder sonst einen passenden Zwischensatz zu machen (*b.*). Sind die Nebenstimmen selbst wieder in Hälften getheilt, z. B. einige nahe und die andern ferne, so kann eine solche Wiederholung (*c.*) oder ein solcher Zwischensatz zweimal vorkommen (*d.*), oder von dem zweiten Chore der Zwischensatz verändert werden (*e.*).

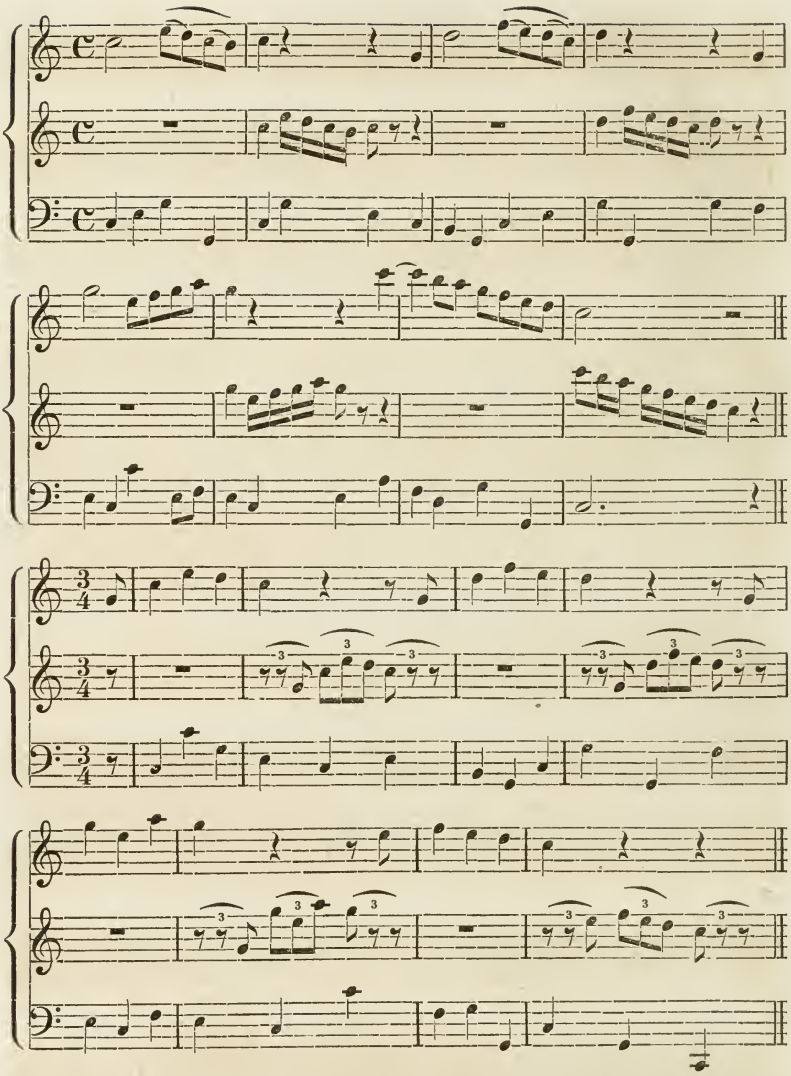



c. Hauptstimme.
(,)
Zwei Chöre.
piano
forte
piano
(,)
forte
piano
(;)
forte
piano
(.)
forte


d. Hauptstimme.
Zwei Chöre.
piano
e. Hauptstimme.
tr
Zwei Chöre.



Auch eine Art von Parodie, wo eine zweite Stimme, während die erste ihre Einschnitte ordentlich macht, die Ruhepunkte ihrer Vorgängerin mit Nachäffung derselben in zwei- oder dreimal kürzerer Zeit ausfüllt, gehört hierher. Z. B.

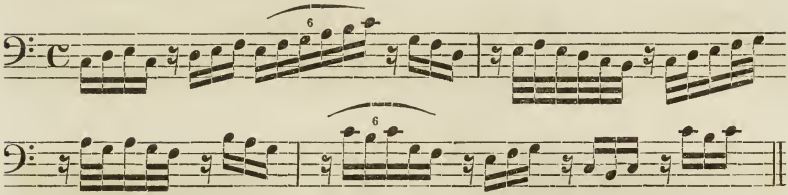


Da der Gang der Hauptstimme bei diesen letzten Beispielen durch die nachäffende Stimme in nichts unterbrochen, obwohl die Aufmerksamkeit theilweise von ihr abgelenkt wird, so bedürfen sie in Rücksicht der Einschnitte keiner Entschuldigung.

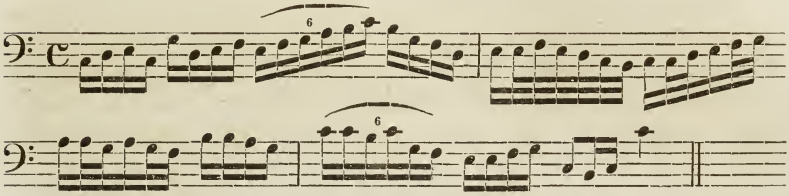
§ 17.

Man kann bei jedem möglichen Takttheile und bei jeder möglichen Unterabtheilung derselben einen Satz anfangen, aber nicht über-

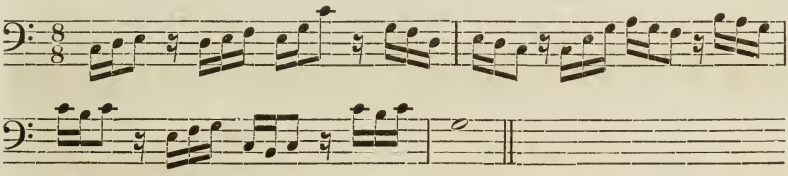
all stehen bleiben. Das leichteste Stillstehen ist bei dem Eintritte des Taktes, wo das meiste Gewicht ist; nächst diesem bei dem Eintritte desjenigen Takttheils, welcher nebst dem ersten das meiste Gewicht hat. Wenn das Zeitmaass langsam ist, so kann der Stillstand bei dem Anfange eines jeden Takttheils geschehen; nur hüte man sich, gegen das Ende eines Takttheils zu still halten zu wollen, wie in folgendem üblen Beispiele.



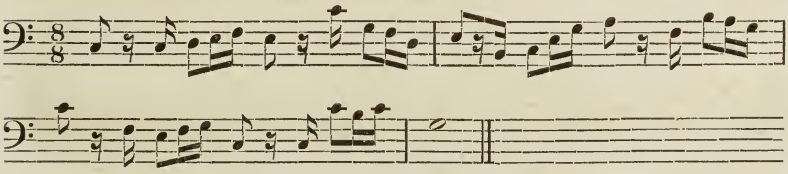
Dasselbe würde verbessert ungefähr so ausfallen:



Auch auf folgende Weise könnte es abgeändert und dadurch brauchbar werden:



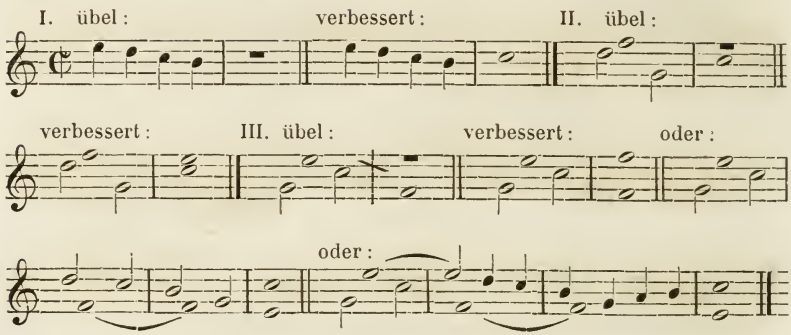
Noch besser so:



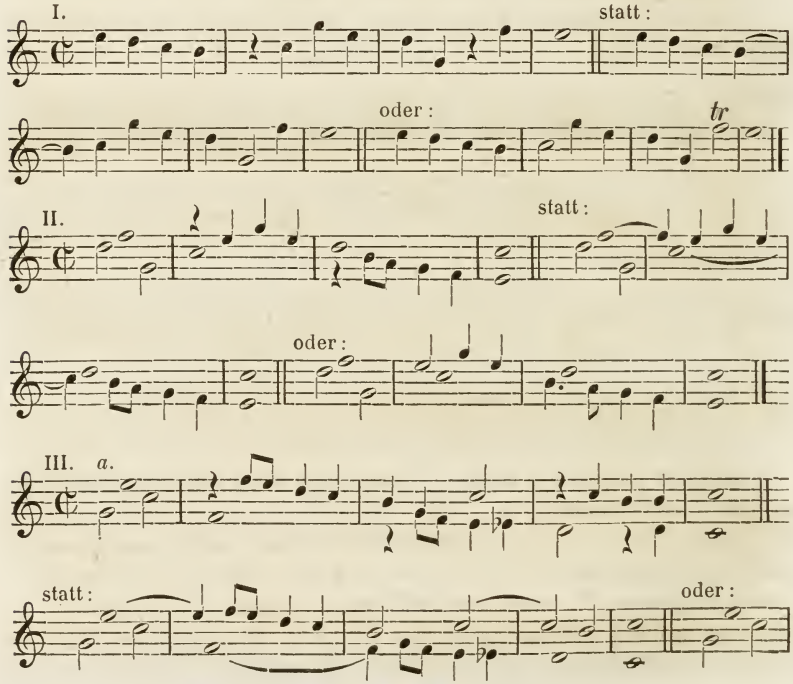
Hierher gehört die Frage: Wann kann eine Stimme schicklich zu pausiren anfangen?

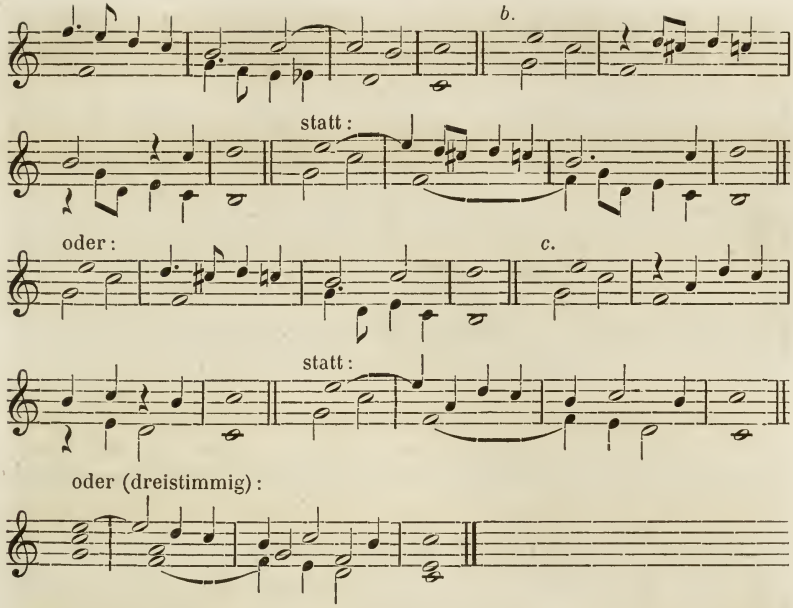
Darauf ist die kurze Antwort: Wenn sie keine Veranlassung mehr hat, fortzufahren. Sie hat aber noch nothwendige Veranlassung, weiter zu gehen: 1. wenn sie bei einem schlechten Taktgliede ist, weil sie da nicht still stehen kann; 2. wenn sie gegen eine andere Stimme eine Dissonanz hat, weil diese erst aufgelöset werden muss.

Dazu möchte noch zu setzen sein: 3. wenn eine andere Stimme so fortschreitet, dass sie gegen diese eine querüberstehende Dissonanz bildet. Z. B.

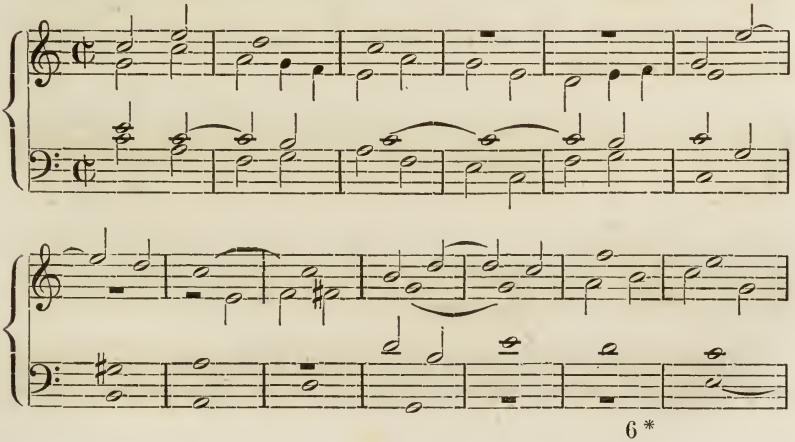


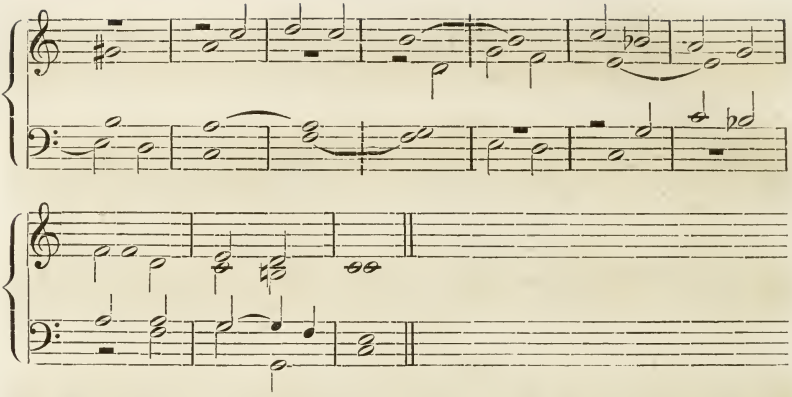
Kleinere Ruhepunkte, die bloss zum Athemholen benutzt werden und welche die Franzosen mit Recht *Soupirs* (Seufzer) nennen, können aber fast überall angebracht werden. Sie werden übrigens grösstentheils da angebracht, wo entweder der Ton vor dem *Soupir* länger ausgehalten, oder jener nach dem *Soupir* früher eintreten sollte. Z. B.



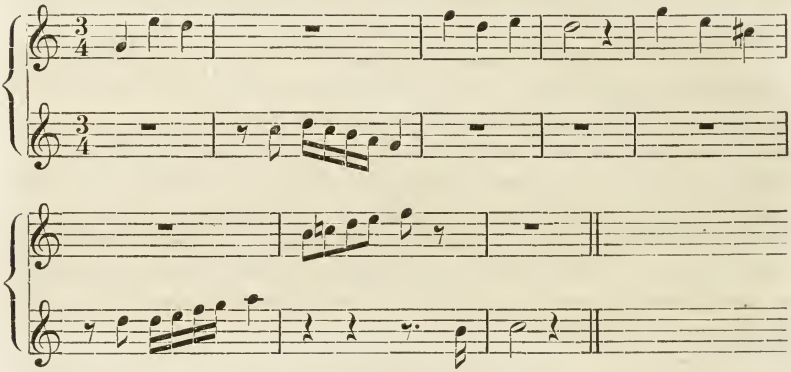


In allen diesen Beispielen zeigen die Viertel – *Soupirs* nur ein willkürliches Abbrechen, nicht aber ein Ende des melodischen Satzes an, wie man aus den daneben stehenden fortlaufenden Beispielen sieht. Darum ist das Weitergehen noch so lange nöthig, bis sich ein Punkt findet, wo alle zum Stillstehen nöthigen Umstände vereinigt sind, nämlich ein guter Takttheil und ein Wohlklang, und zwar auf eine solche Weise, dass diejenigen Stimmen, die noch fortfahren, nicht Ursache werden, dass die zum Stillstehen bestimmte Stimme in demselben Augenblicke dissonire. Diese Erfordernisse finden sich in folgendem Beispiele:

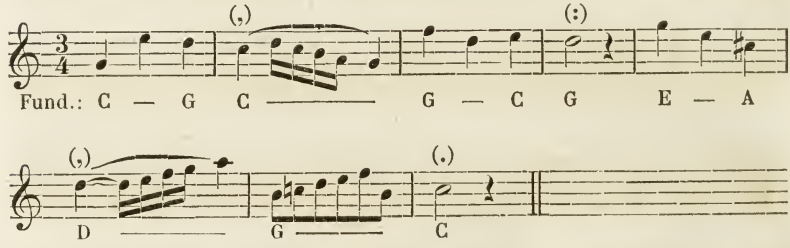




Wenn man das Gespräch zweier Menschen, insofern der zweite den Satz des ersten, der zu stocken anfängt, ergänzt, in der Musik nachahmen will: so müssen, wie dort, zwei Stimmen für eine gelten. Obwohl nun dies nicht zum ernsten Satze gehört, so will ich doch, um es deutlich zu machen, ein Beispiel geben.



Hier dasselbe, wie es sein sollte, in einer Stimme, mit beigefügtem Fundamente:

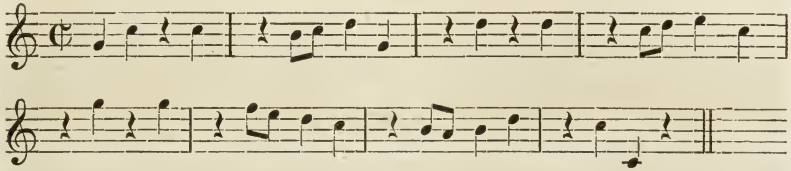


Dieser kurze Satz könnte auf vielerlei Arten unter zwei Stimmen vertheilt werden, indem eine Stimme an verschiedenen Orten

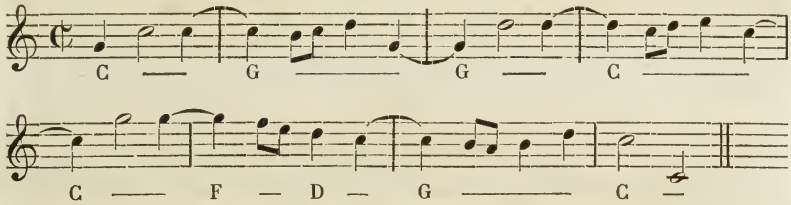
abbrechen kann, während die andere den Faden sogleich wieder aufnimmt. Am besten ist es jedoch, wenn die erste Stimme die ersten vier Takte des Satzes bis zum Doppelpunkte ununterbrochen fortmacht, und die andere die letzten vier Takte desselben bis zum Schlusspunkte ebenso ausführt. Es bekommt also eine Stimme den Vordersatz, die andere den Nachsatz. Auch könnte die erste Stimme die beiden ersten Takte ausführen, die zweite Stimme die beiden nächsten; hier könnte sodann die erste Stimme die zwei nächsten Takte übernehmen und die andere die beiden übrigen.

Die bei Variationen oder scherzhaften Tonstücken zuweilen vorkommende gebrochene Melodie muss auch hier erwähnt werden, um sie der natürlich fliessenden gegenüber zu stellen. Hier ein Paar Beispiele:

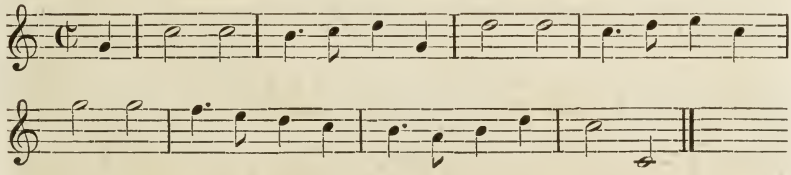
I.



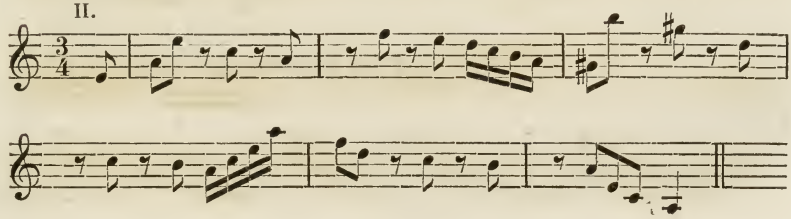
statt des folgenden, mit beigesetztem Fundamente:

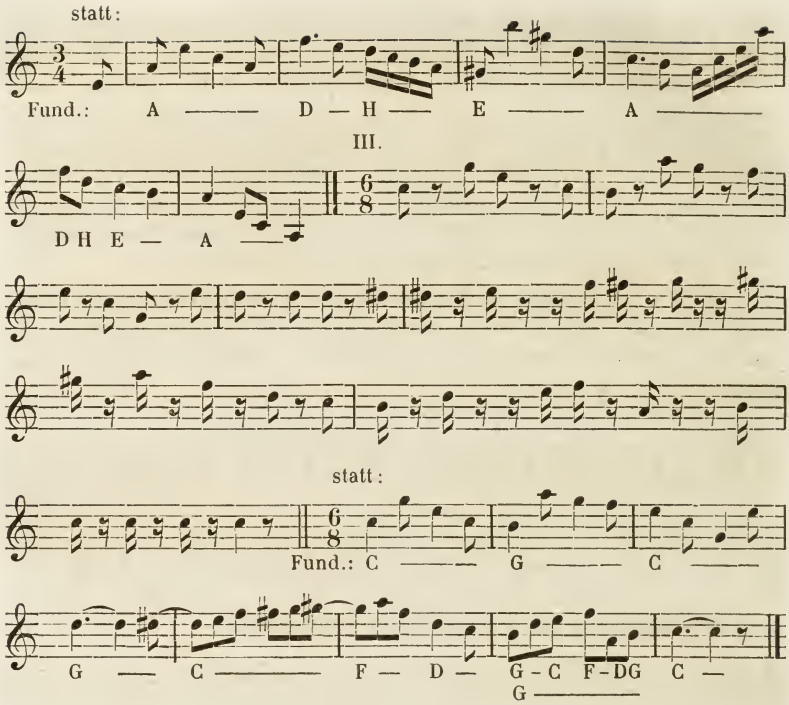


oder noch einfacher, wo das nämliche Fundament gilt:



II.

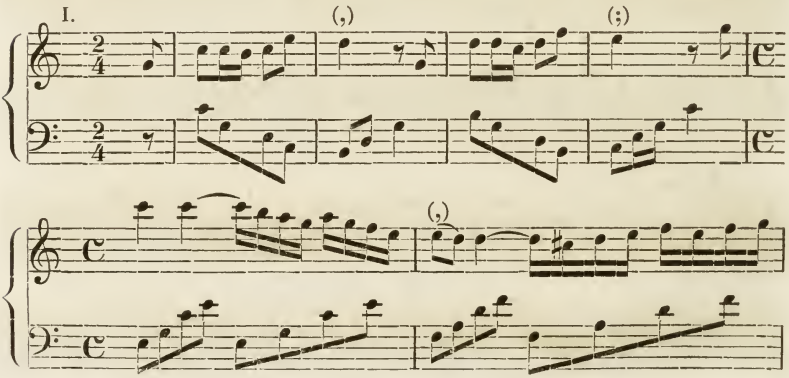


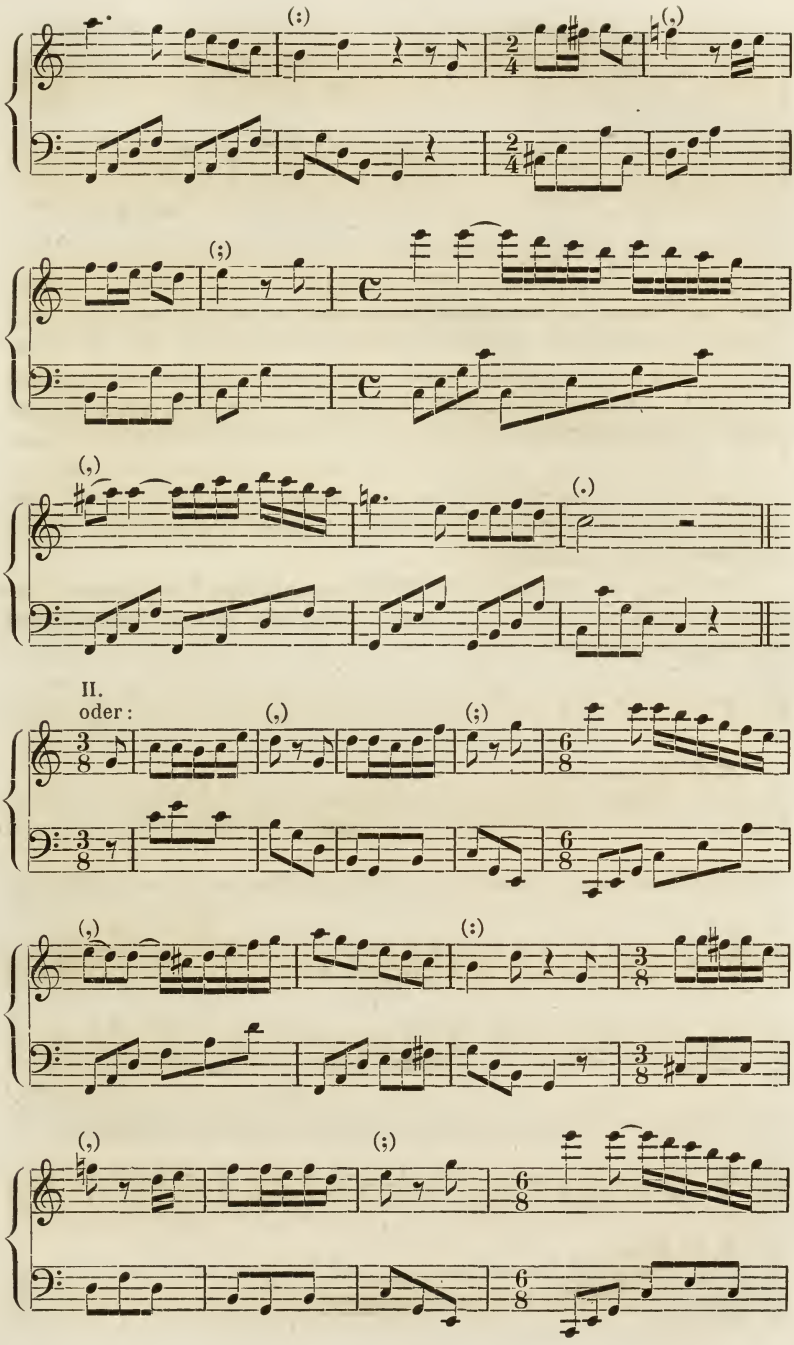


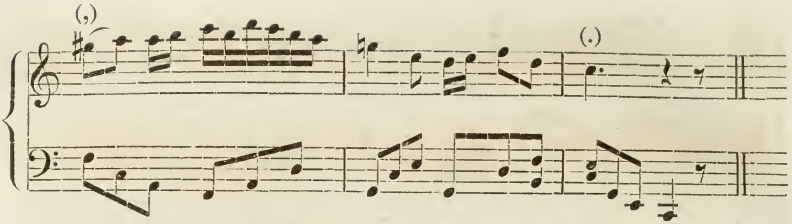
§ 18.

Taktmischung.

Zuweilen geschieht es, dass in einem Tonstücke abwechselnd zweierlei Charaktere ausgedrückt werden, und wenn dieselben durch die Taktarten unterschieden werden sollen, so müssen in demselben Stücke auch zweierlei Taktarten zusammen abwechseln. Z. B.

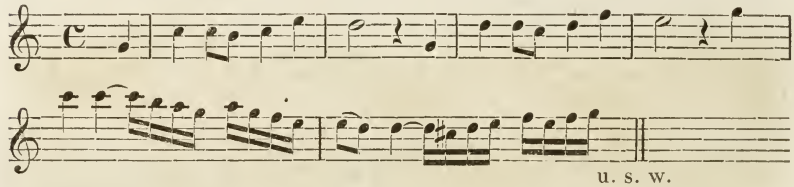



II.
oder:

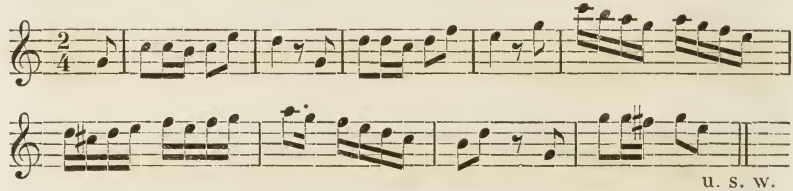


Weil man aber aus Erfahrung weiss, dass, besonders bei grossen Orchestern, nichts so sehr irre macht, als eine Veränderung der Taktvorzeichnung in demselben Tonstücke: so schreibt man das erste Beispiel entweder durchaus im 2/4 Takte, wodurch die Zahl der Takte auf vier und zwanzig erhöht wird, oder man schreibt es durchgängig im 4/4 Takte, wodurch die Anzahl der Takte auf zwölf herunter gesetzt wird. Ebenso schreibt man das zweite Beispiel entweder durchaus im 3/8 oder 6/8 Takte. Im ersten Falle kommen vier und zwanzig, im zweiten aber nur zwölf Takte heraus. Beide Beispiele, wie sie oben stehen, indem dabei das Taktgewicht bestimmt ausgedrückt wird, enthalten jedes sechzehn Takte.

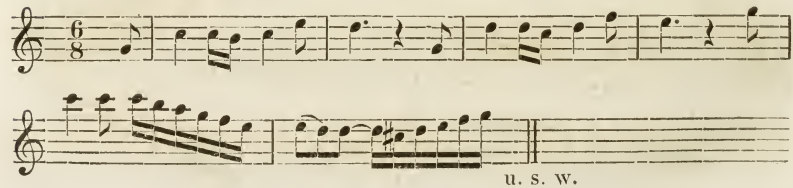
Soll nun aus den zweierlei Charakteren wieder ein einziger gemacht werden, so müsste das erste Beispiel in diesem Paragraphen entweder so beginnen:



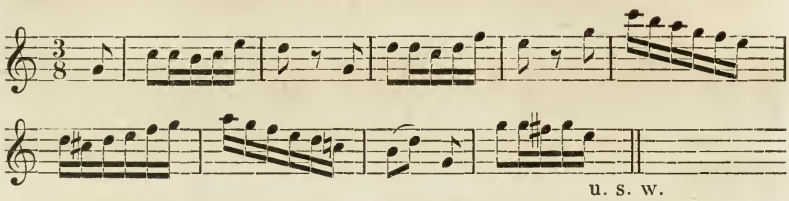
oder es müsste, wenn man den 2/4 Takt behalten wollte, so fortfahren:



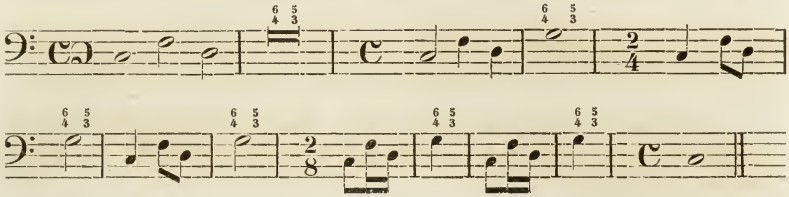
Das zweite Beispiel müsste entweder ungefähr so anfangen:



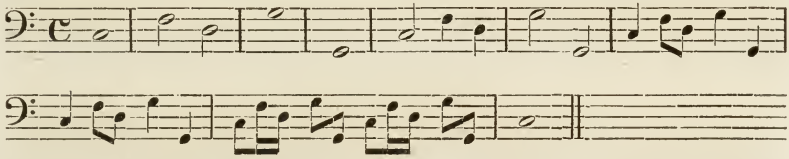
oder es müsste, wenn man den 3/8 Takt behalten wollte, so fortgefahren werden:



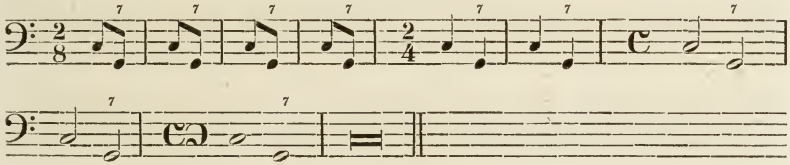
Hierher gehört auch die Taktsteigerung, wobei nach und nach immer geschwindere Taktarten zum Vorschein kommen. Z. B.



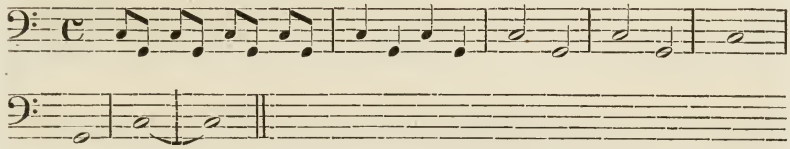
Dieses wird am gewöhnlichsten so gebraucht:



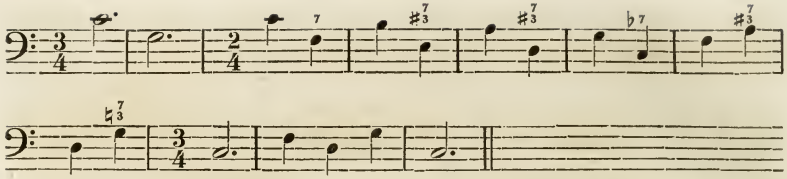
Da zuweilen auch ein Abnehmen der Taktbewegung stattfindet, so setze ich auch hiervon ein Beispiel her:



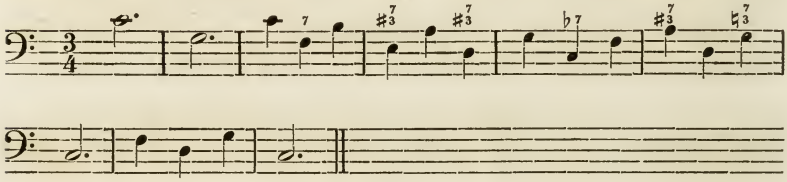
Dieses wird gewöhnlich so geschrieben:



Eine unmerklichere Steigerung und Taktvermischung geschieht, wenn man vom 3/4 in den 2/4 Takt übergeht. Hier ein Beispiel darüber, wo nachher wieder in den 3/4 Takt eingelenkt wird.



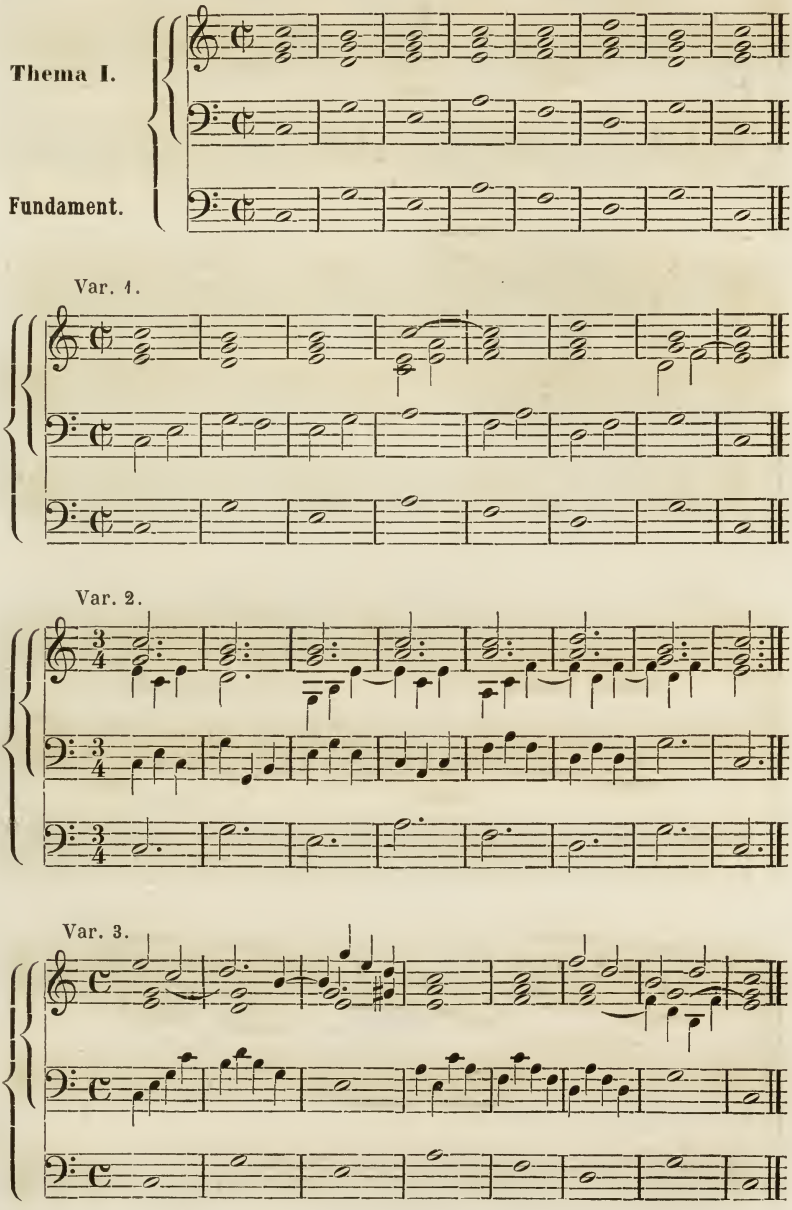
Man schreibt es aber gewöhnlich ganz im 3/4 Takte, wie hier zu sehen:



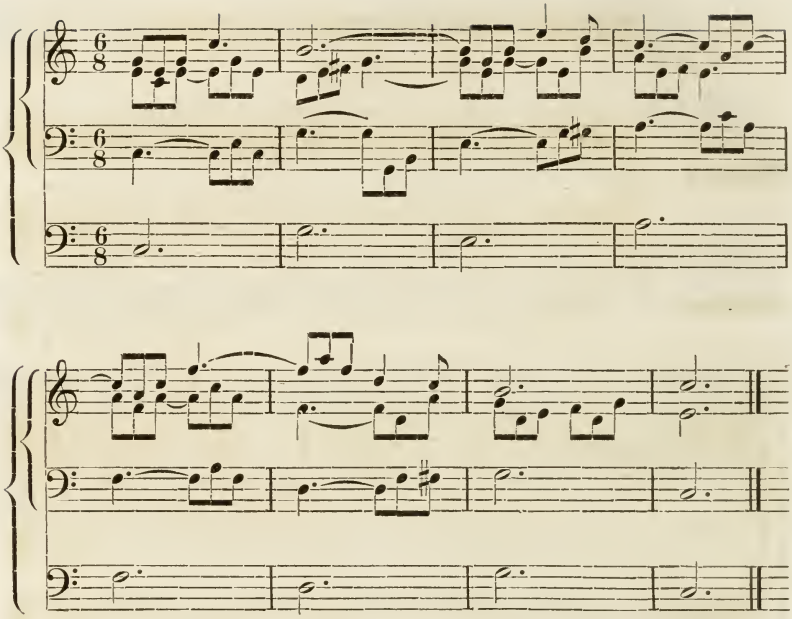
An diesem mag es nun genug sein. Dass man übrigens mit der Taktvermischung nicht gar zu freigebig sein müsse, glaube ich kaum erinnern zu dürfen.

Beispiele zu den Gesetzen des Taktes.

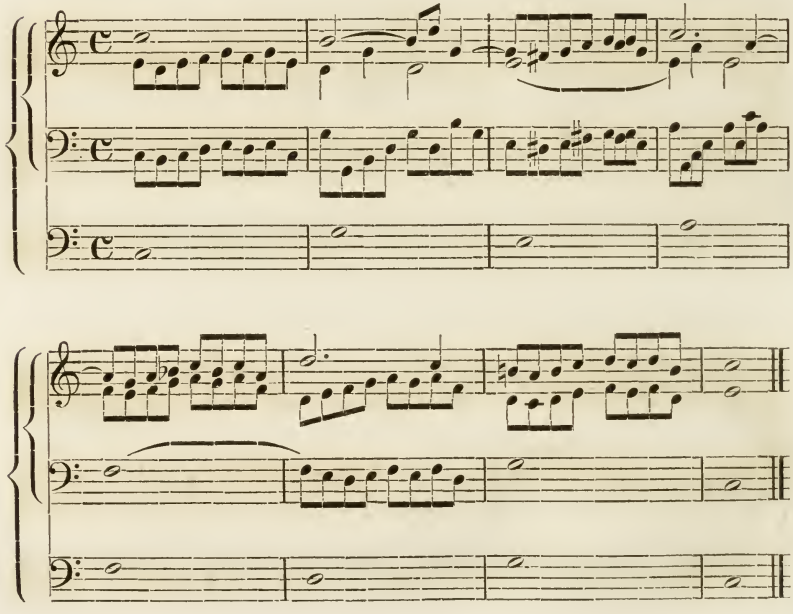
(Zu § 7 gehörig.)



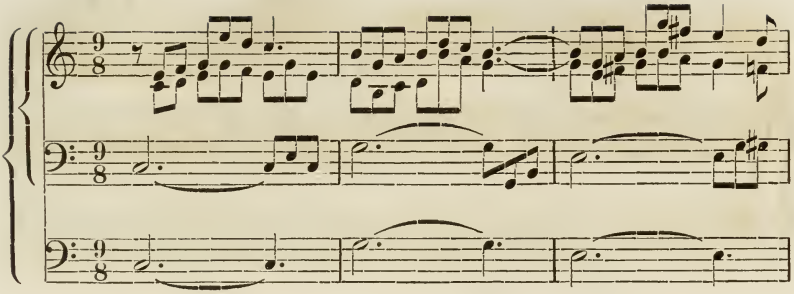
Var. 4.

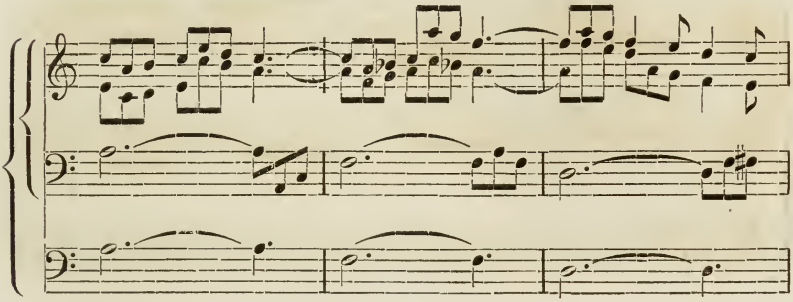


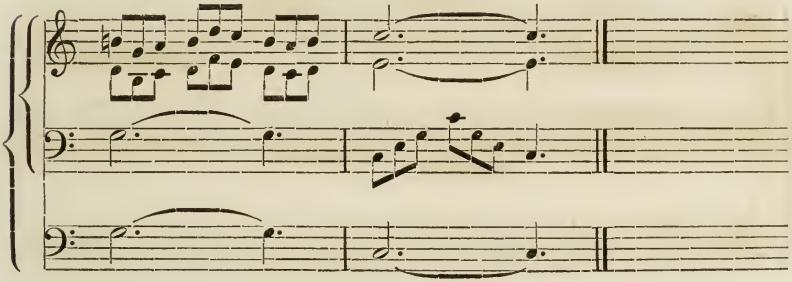
Var. 5.



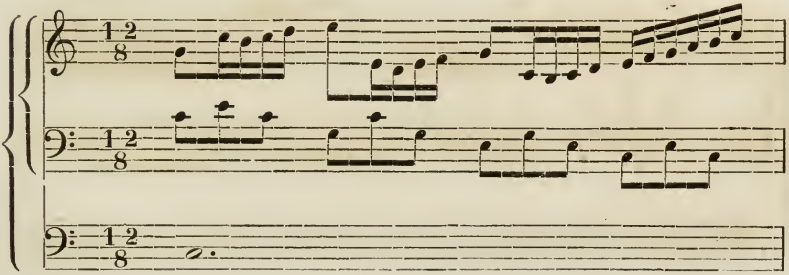
Var. 6.

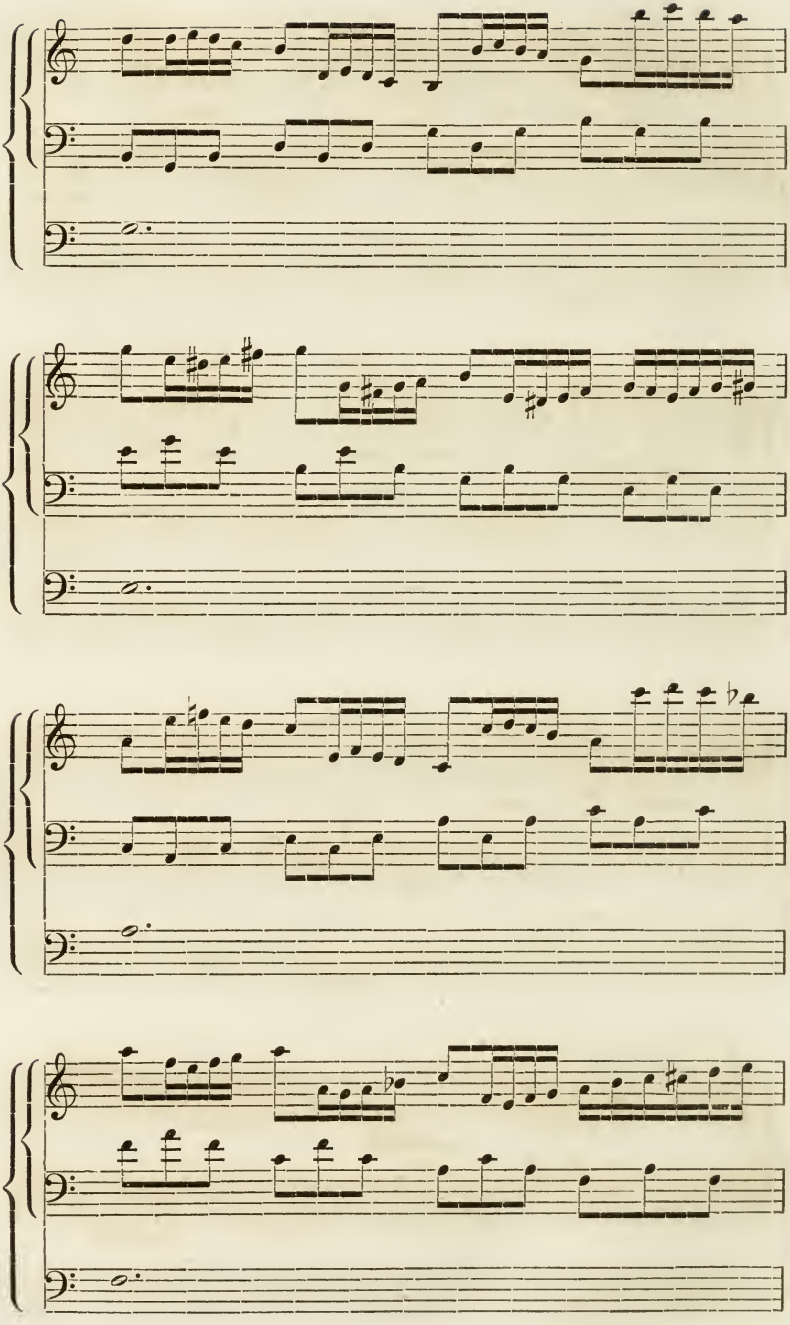


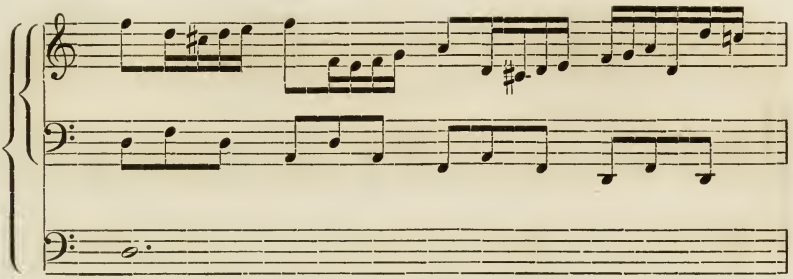


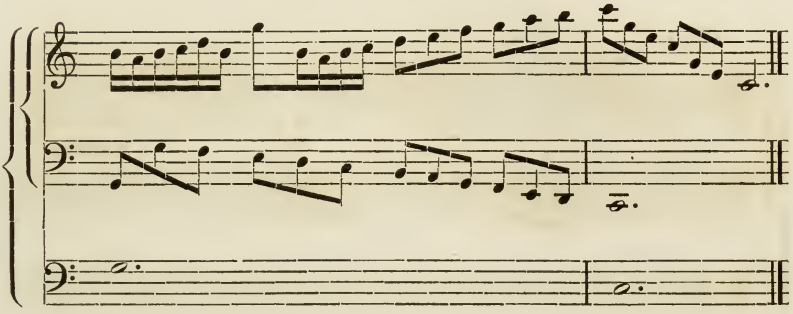


Var. 7.

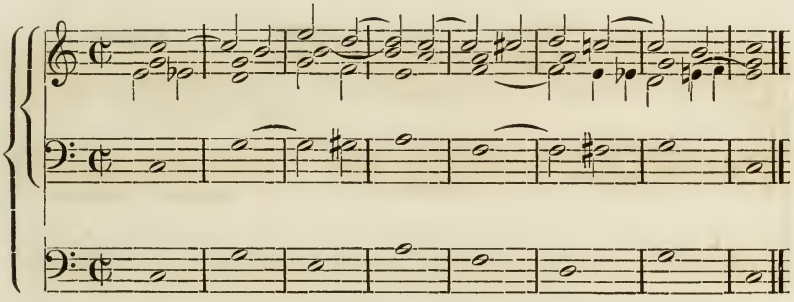




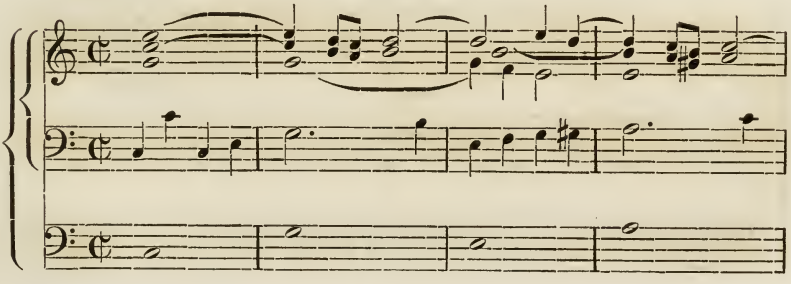


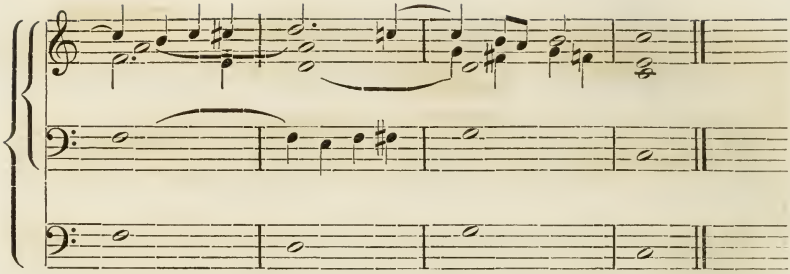


Var. 8.

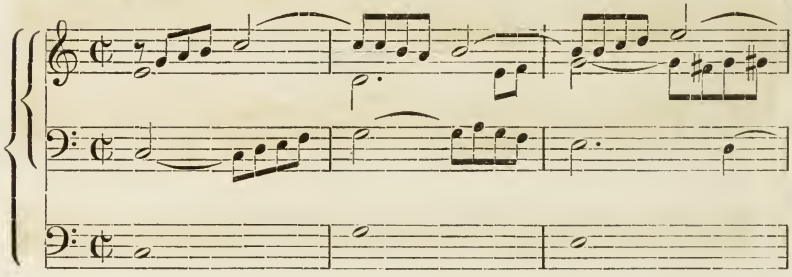


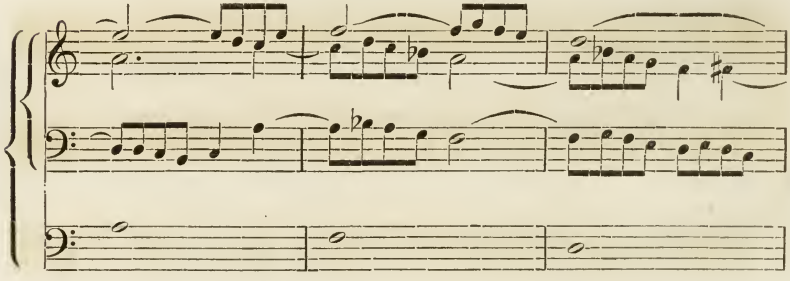
Var. 9.

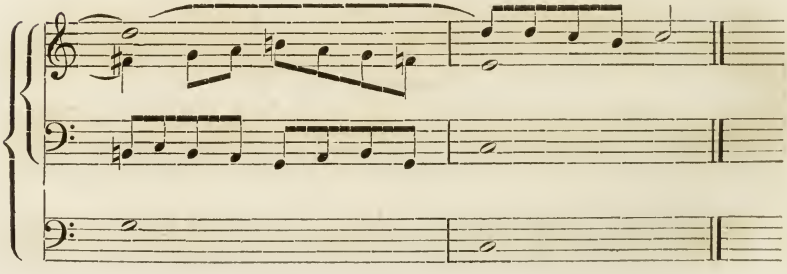




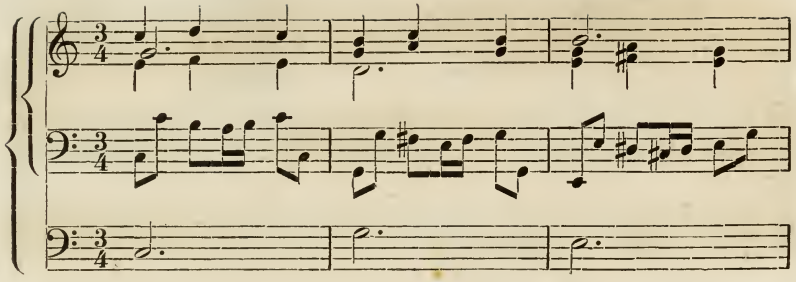
Var. 10.

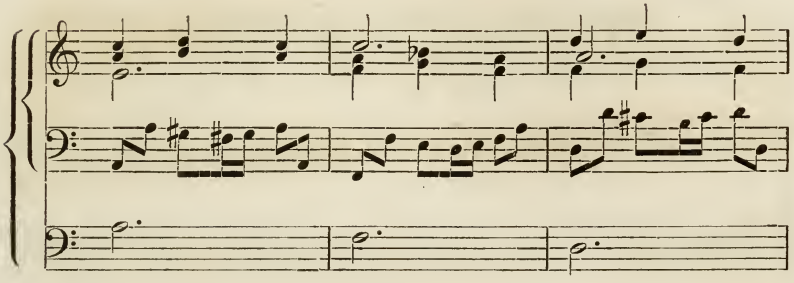




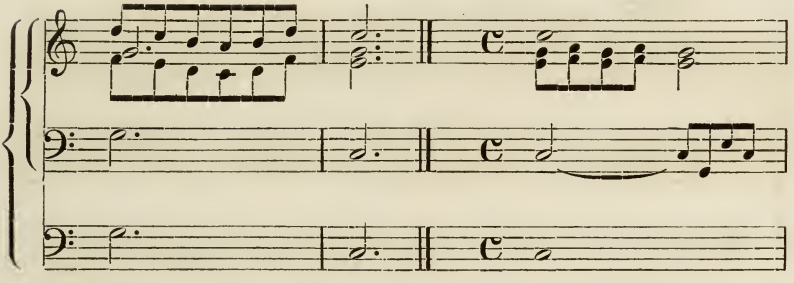


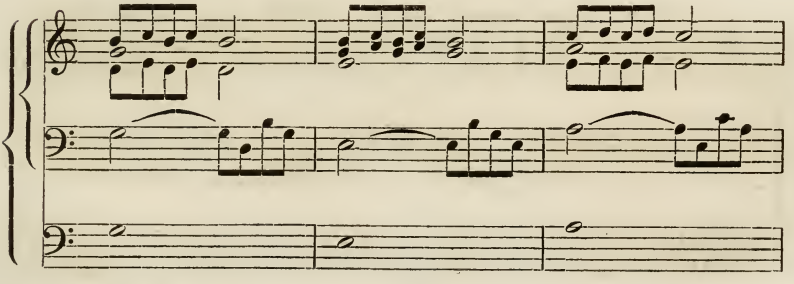
Var. 11.

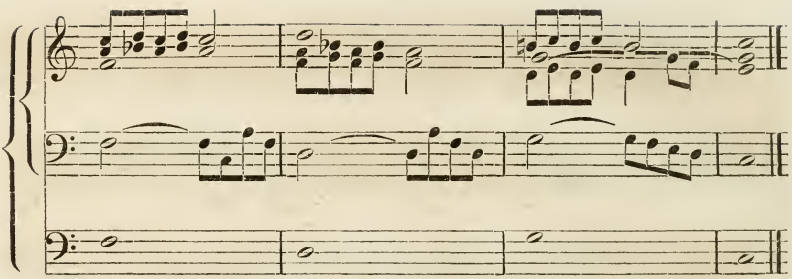




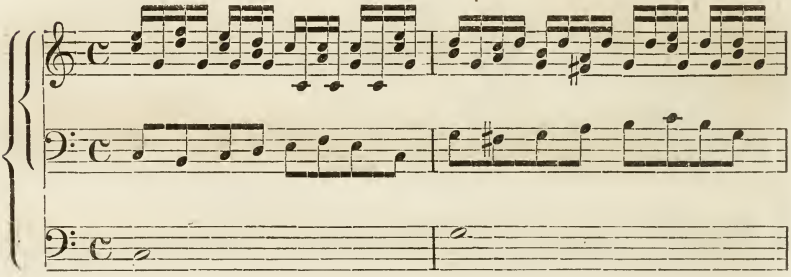
Var. 12.

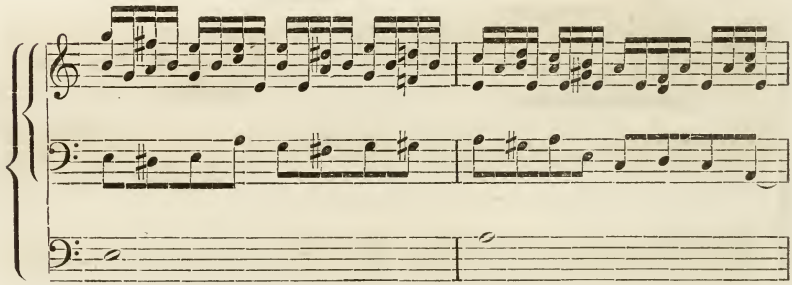


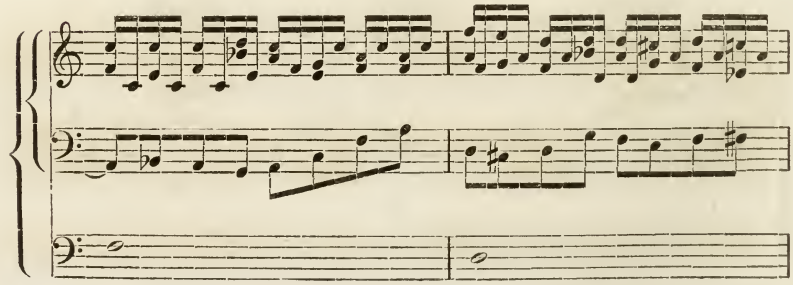


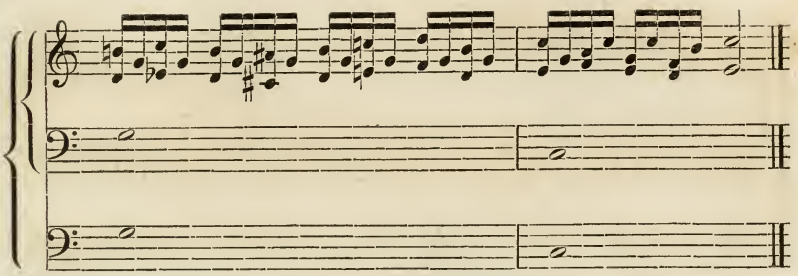


Var. 13.



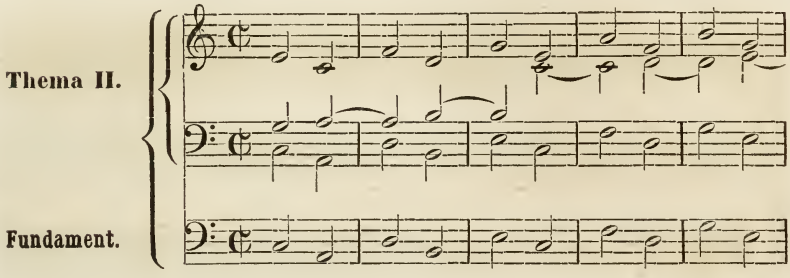


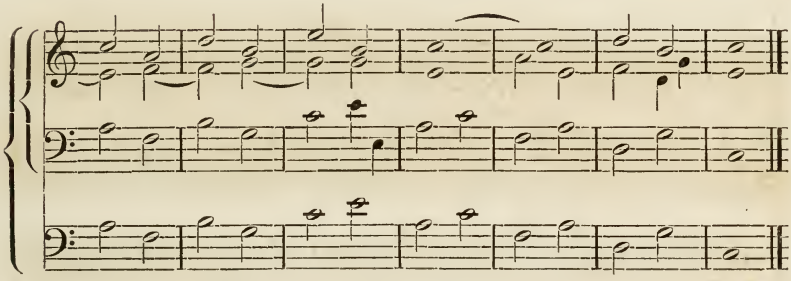




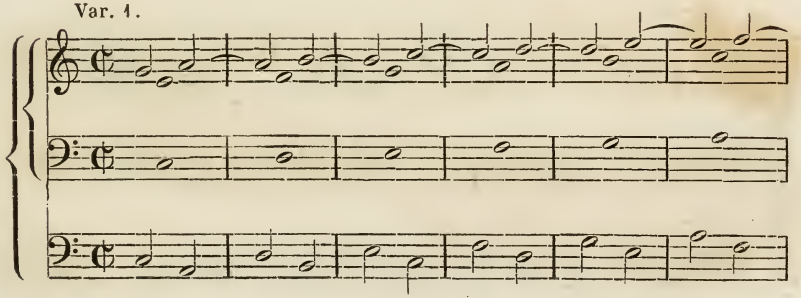
Thema II.

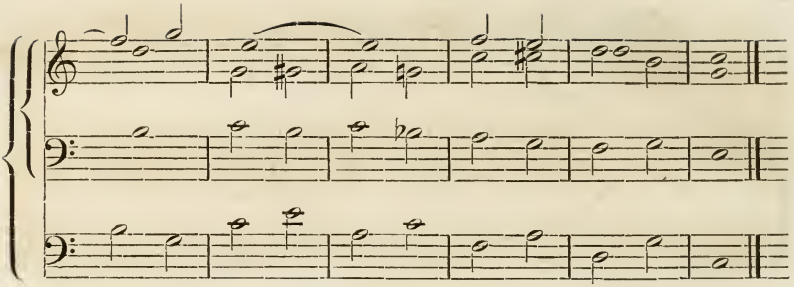
Fundament.



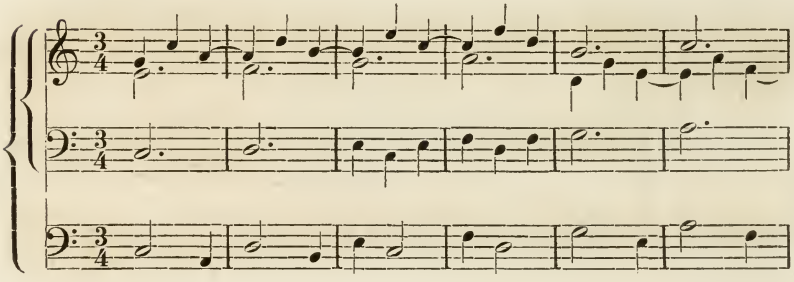


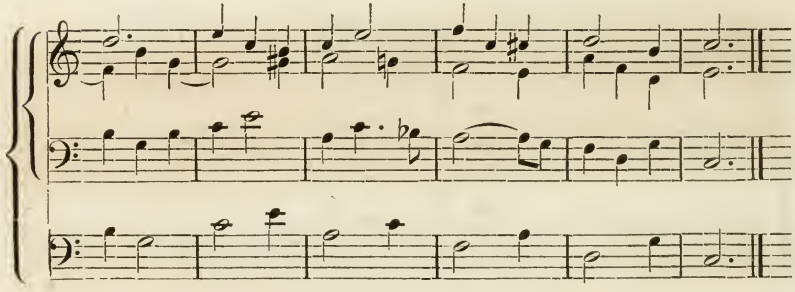
Var. 1.



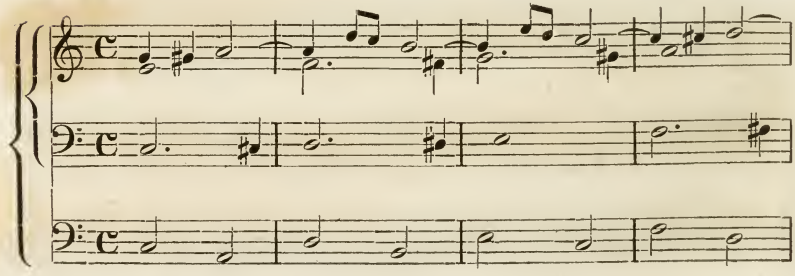


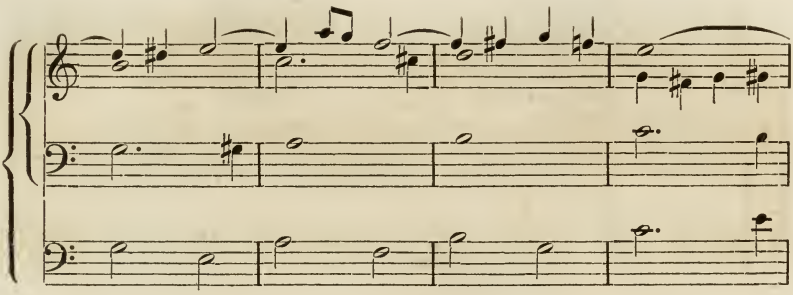
Var. 2.

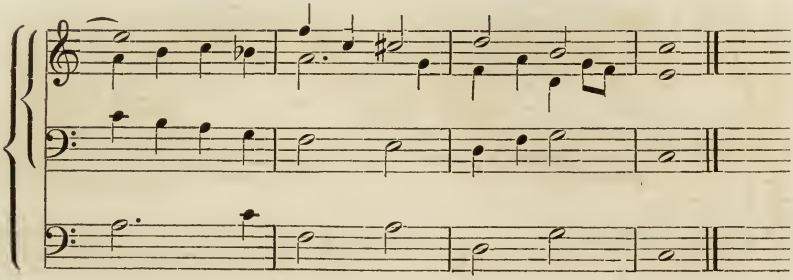




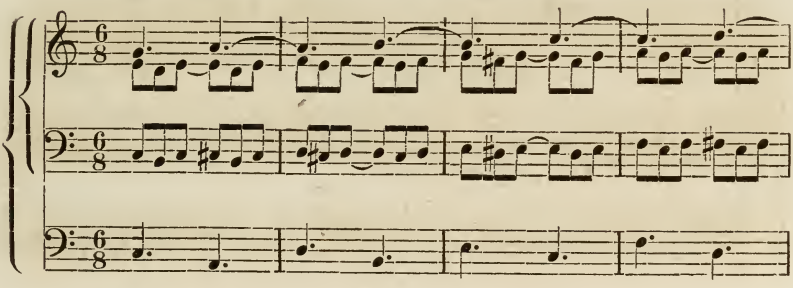
Var. 3.

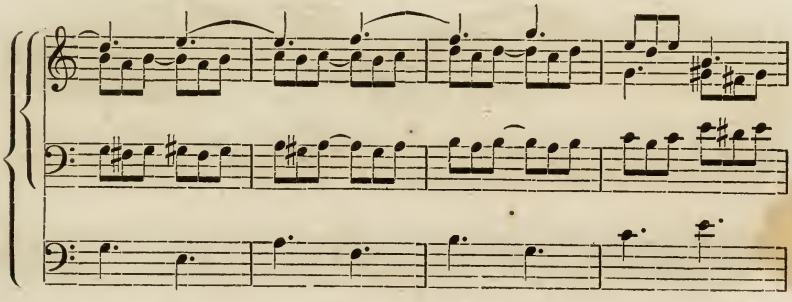


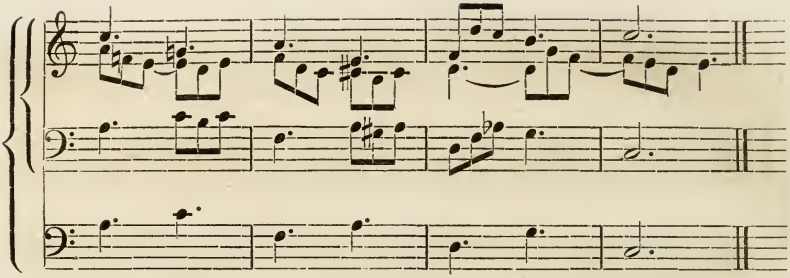




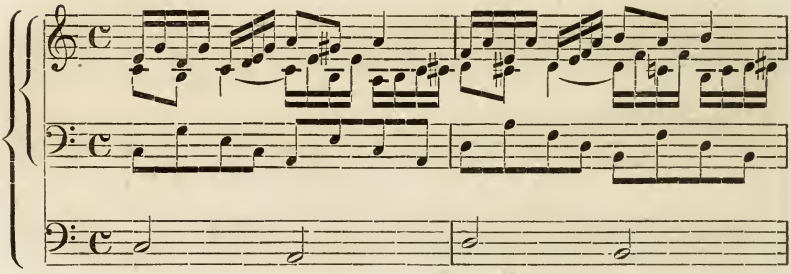
Var. 4.

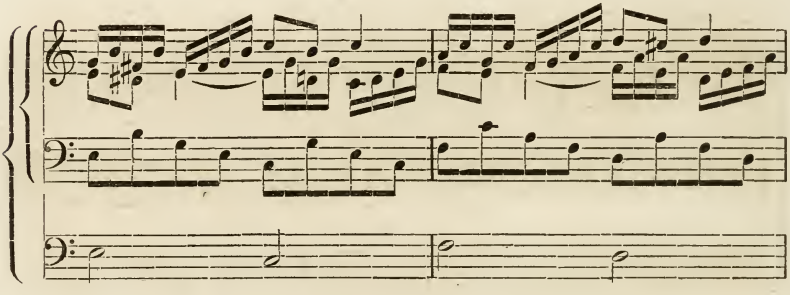


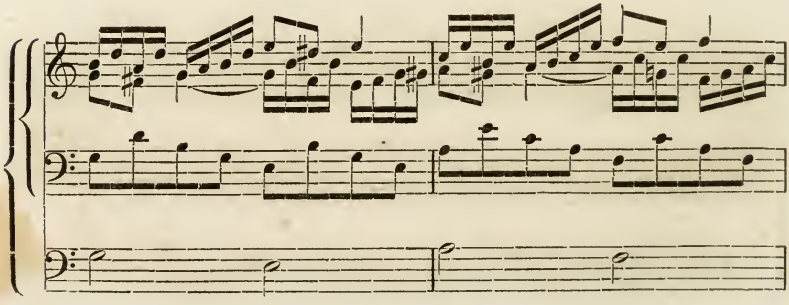


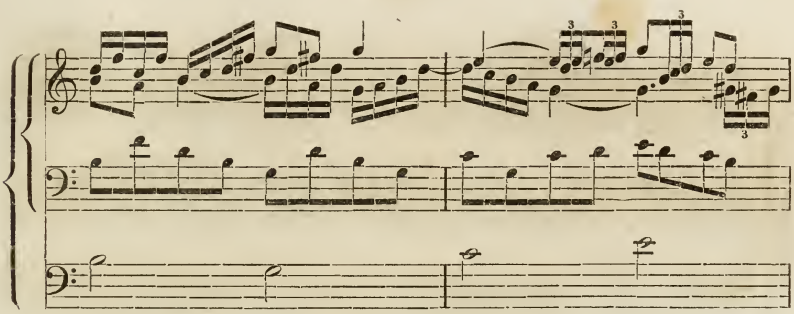


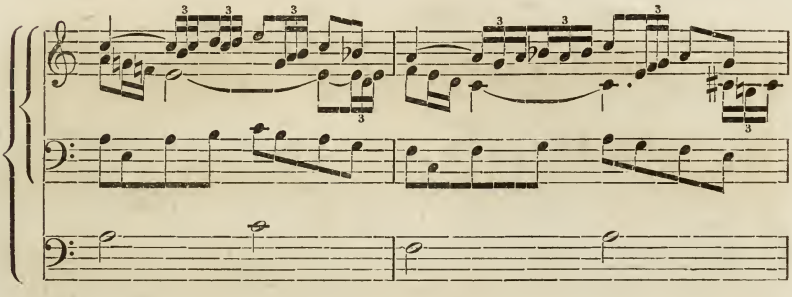
Var. 5.

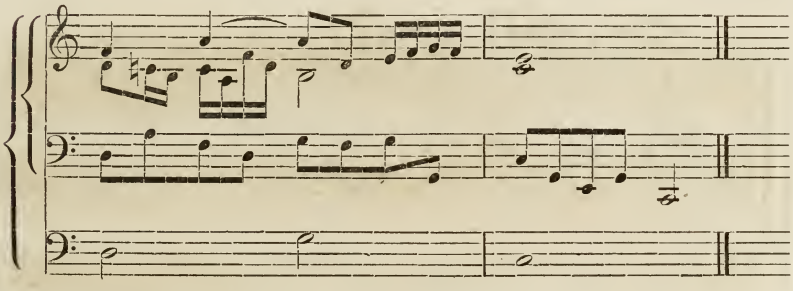




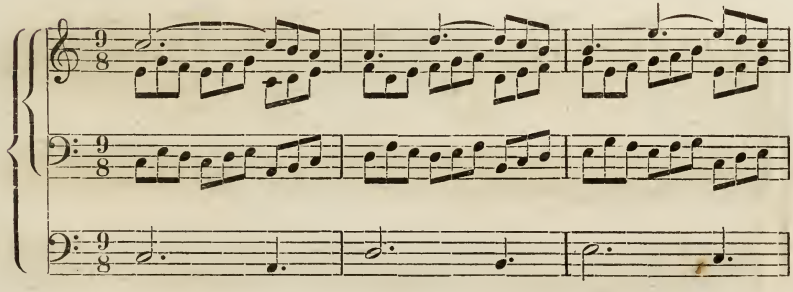


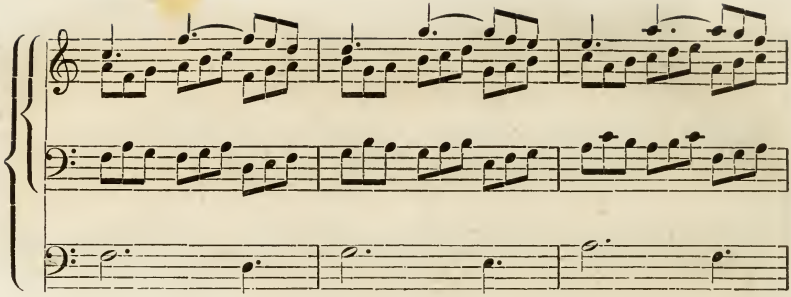


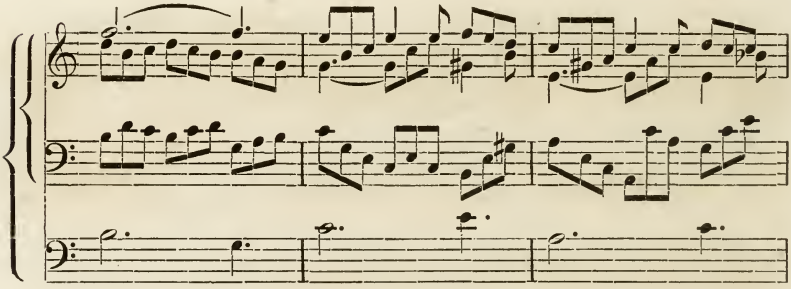


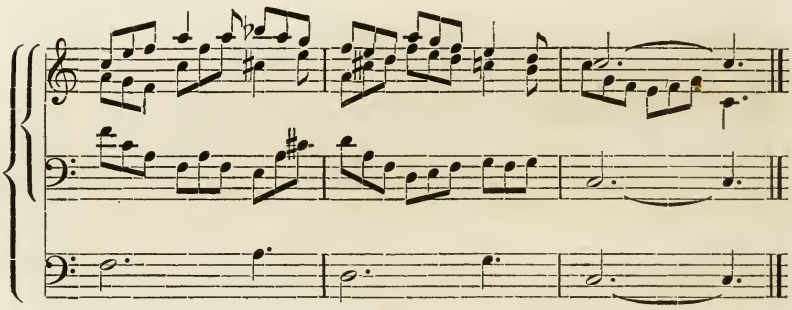


Var. 6.

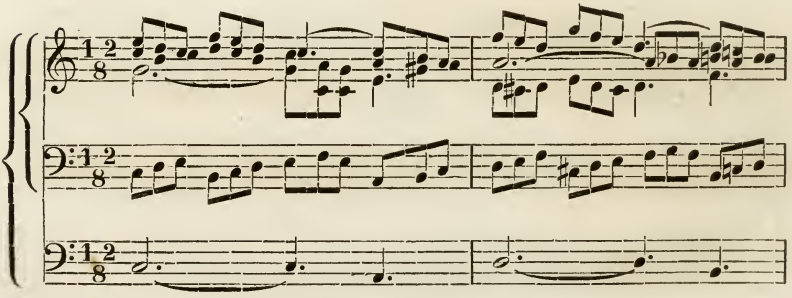


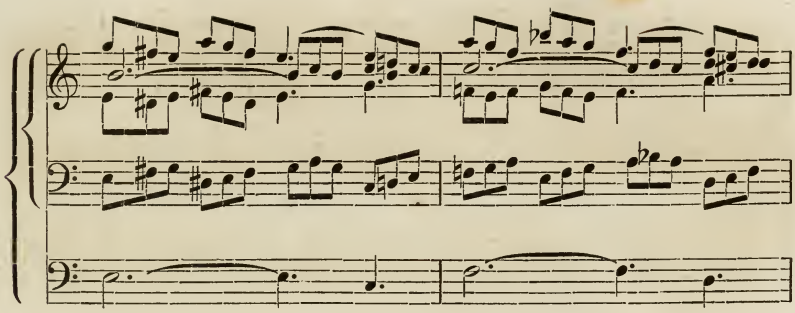


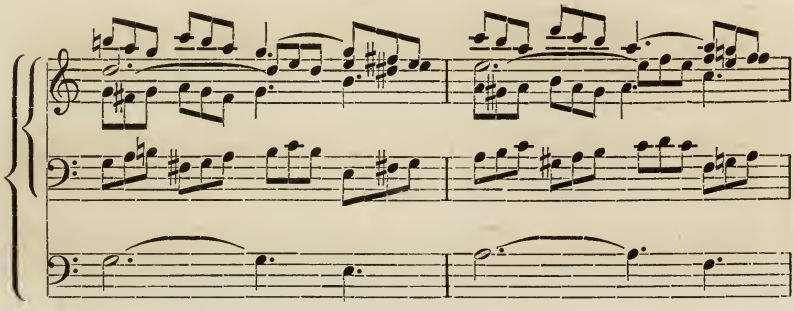


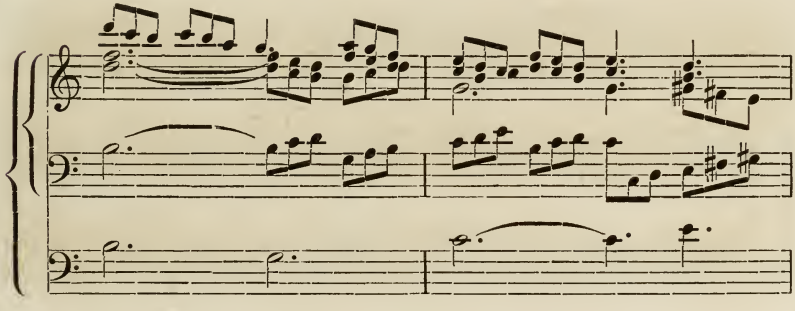


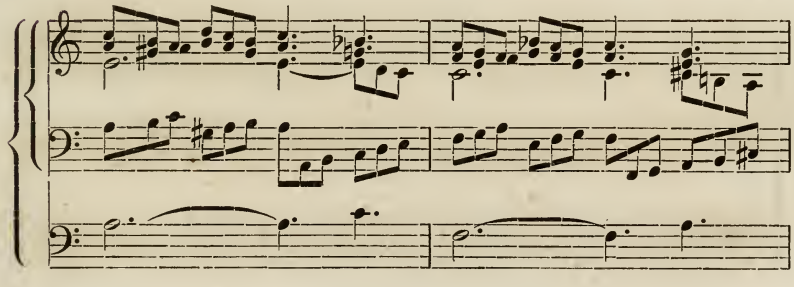
Var. 7.

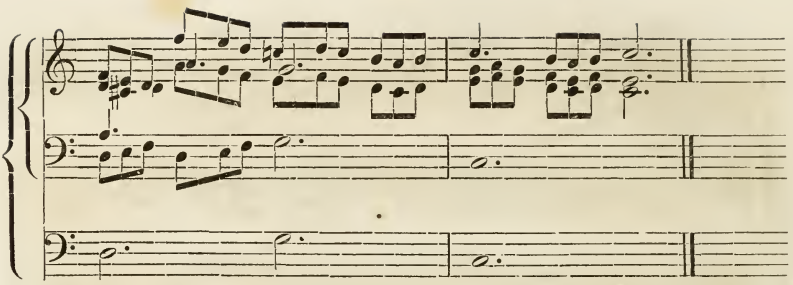




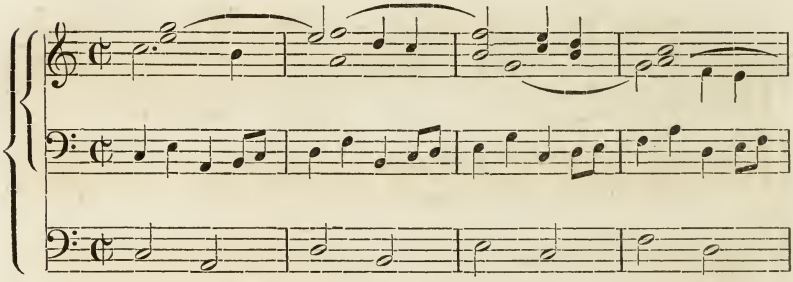


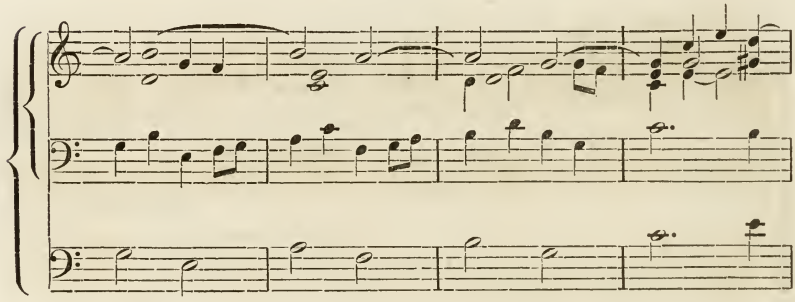


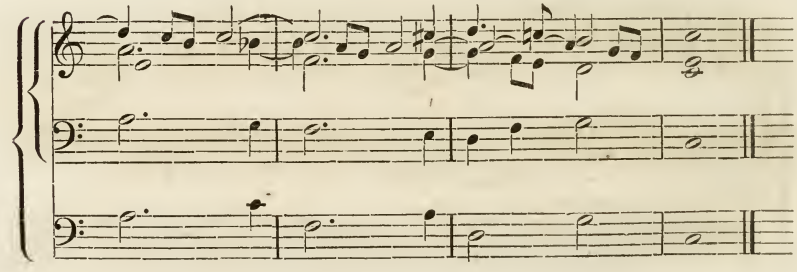




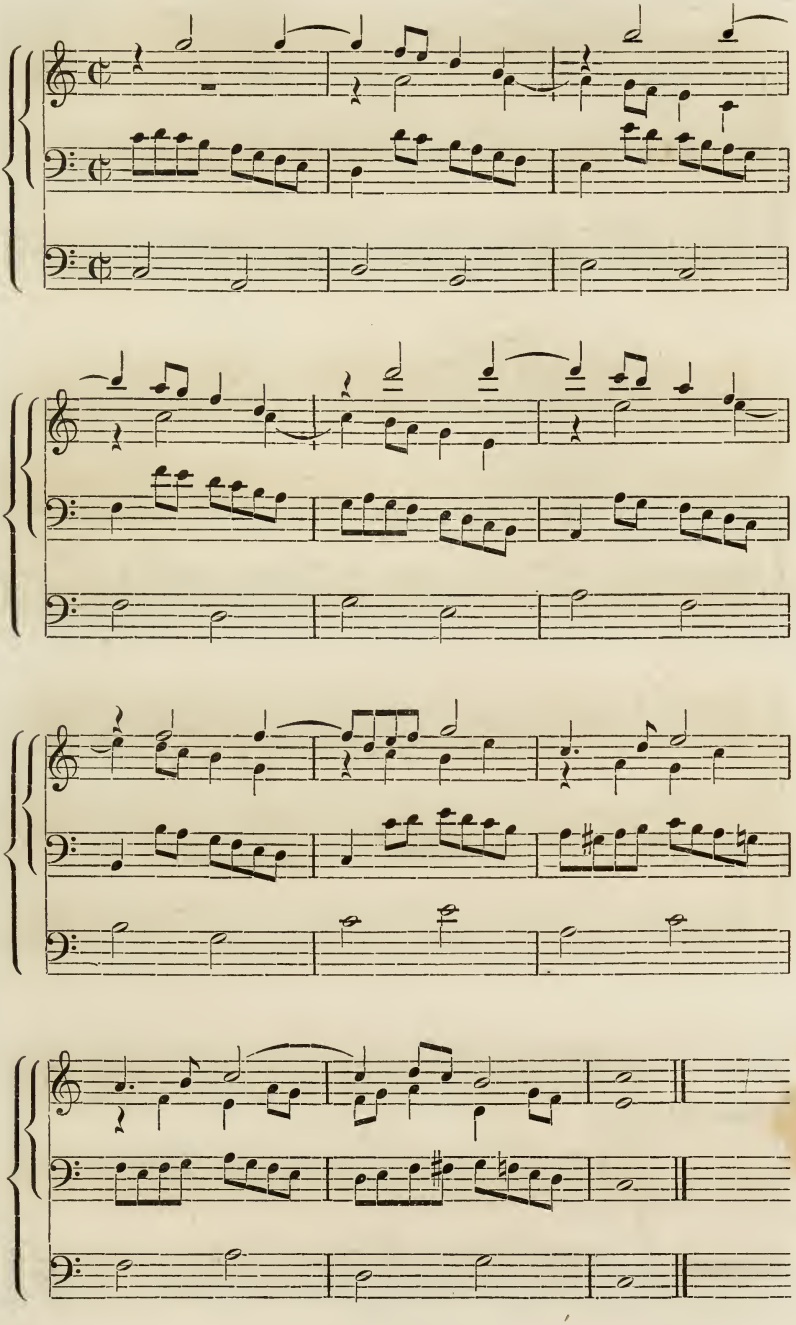
Var. 8.



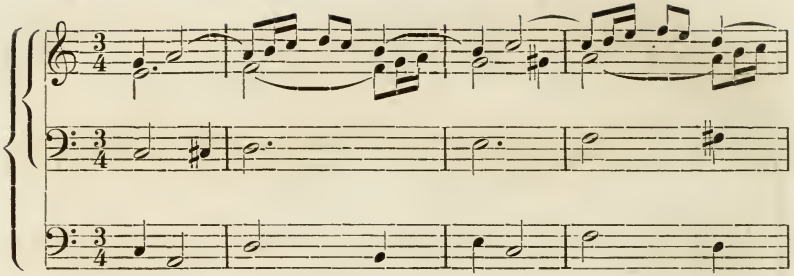


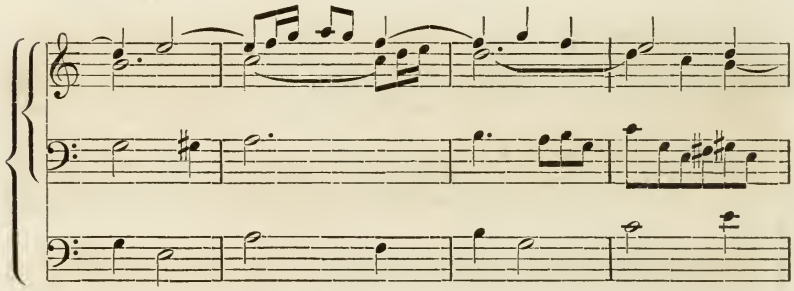


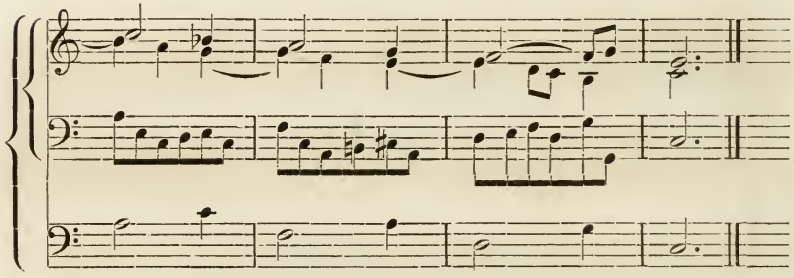
Var. 9.



Var. 10.

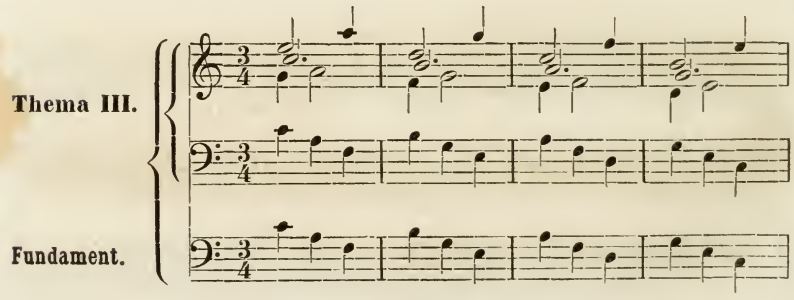


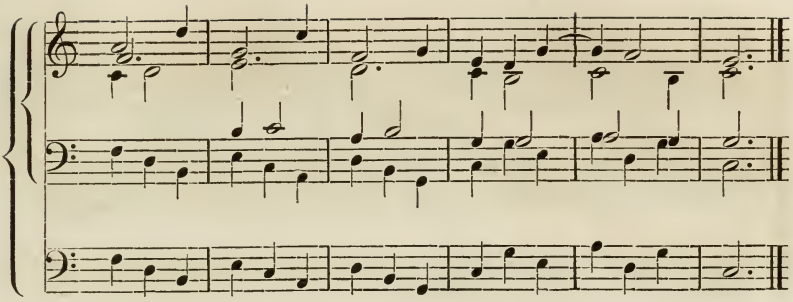




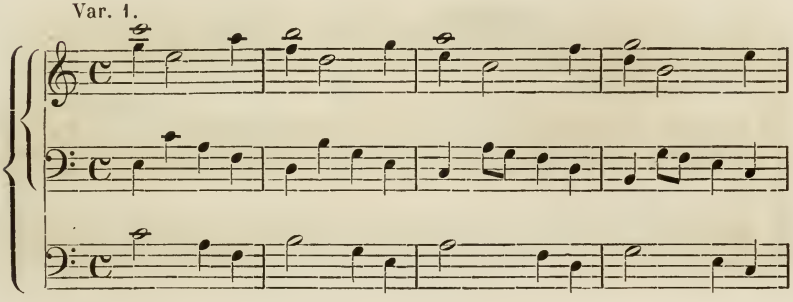
Thema III.

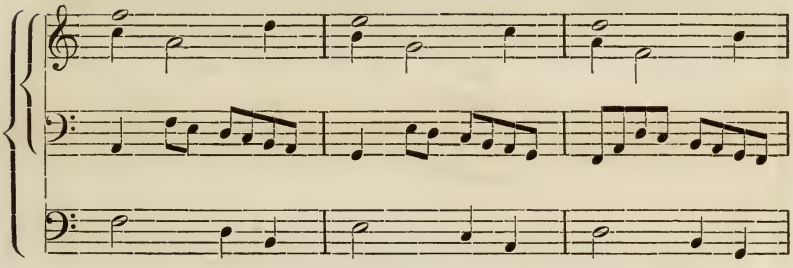
Fundament.

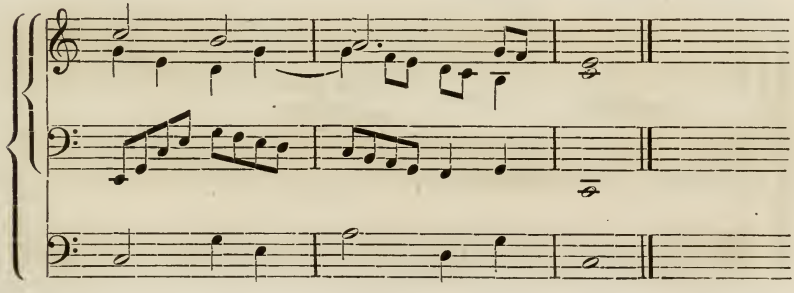




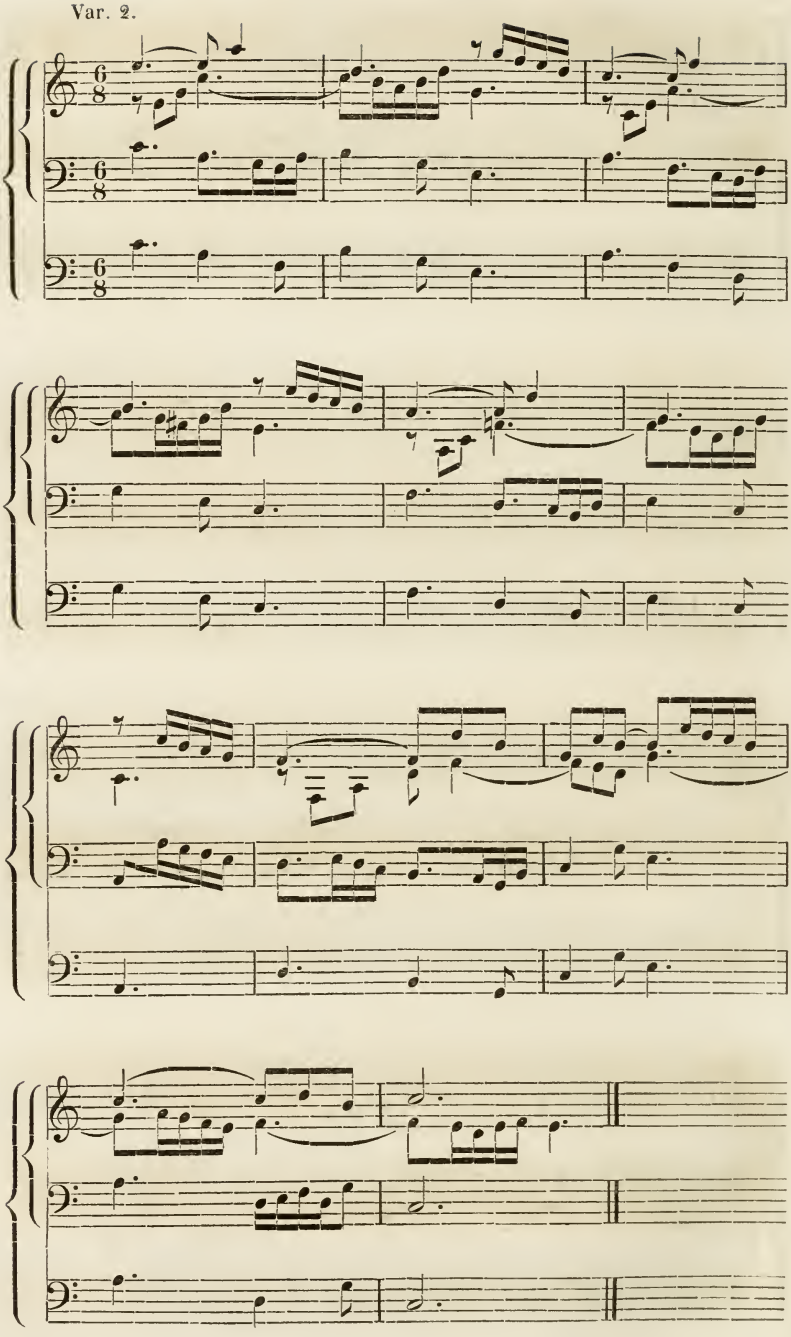
Var. 1.



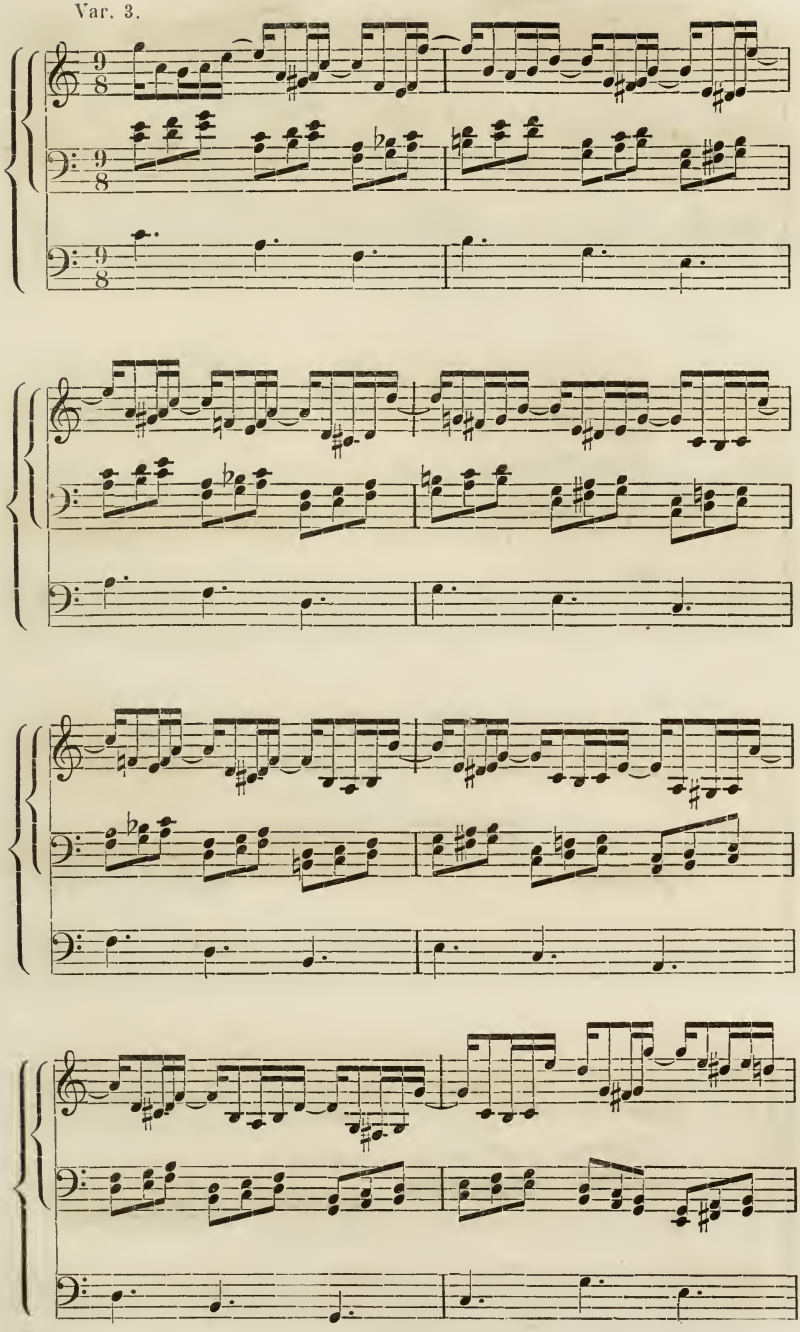


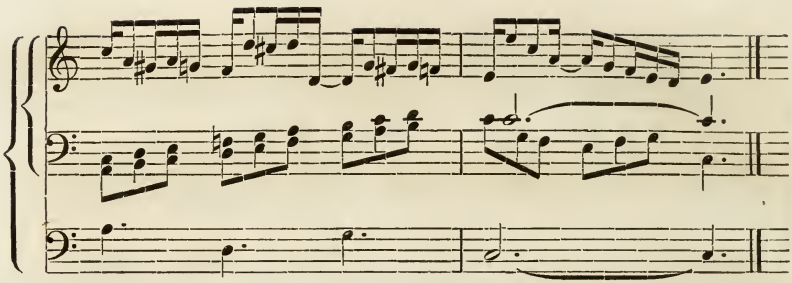


Var. 2.

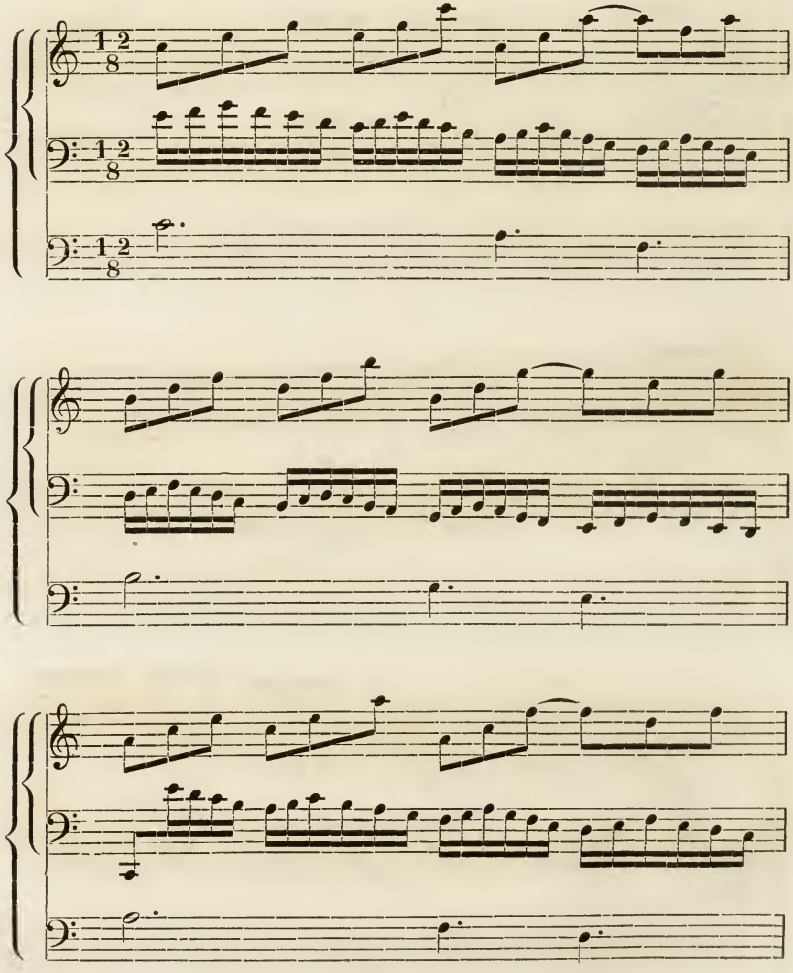


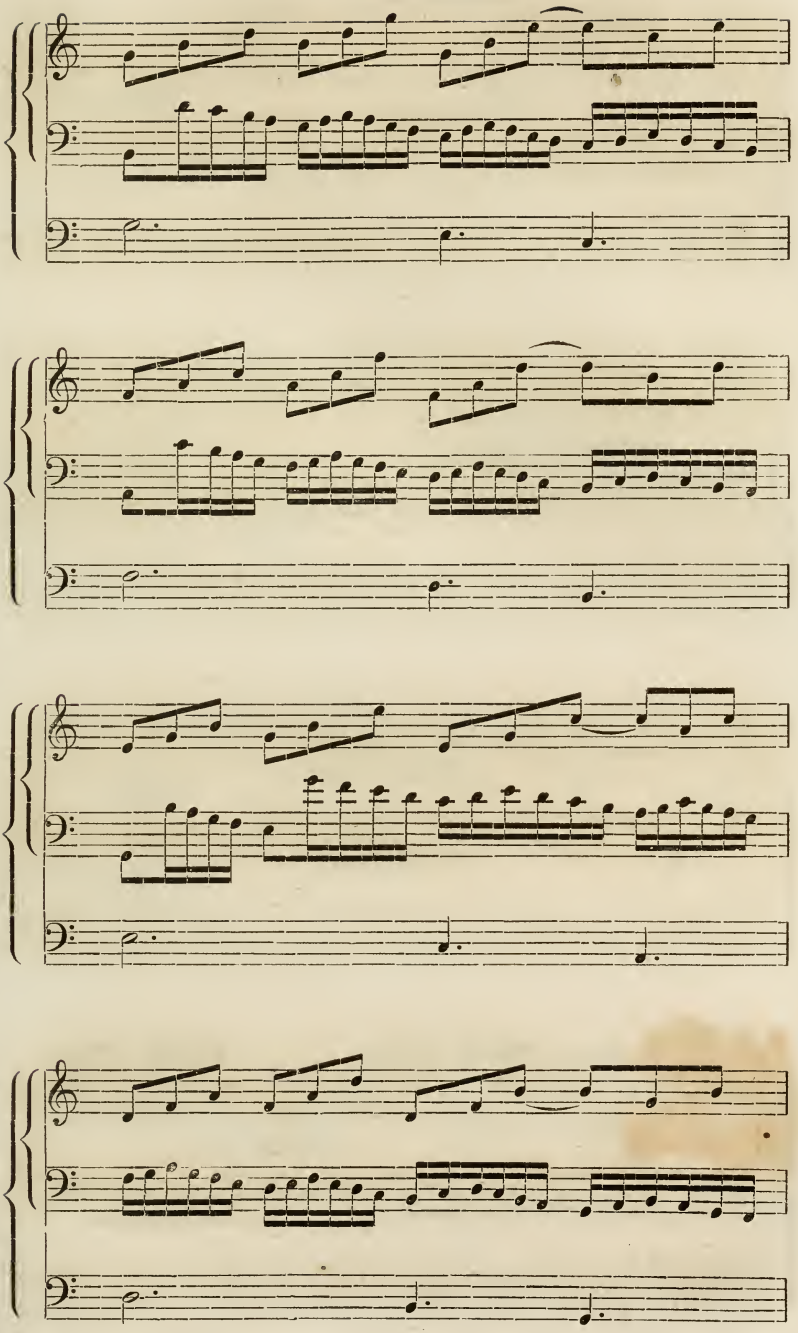
Var. 3.

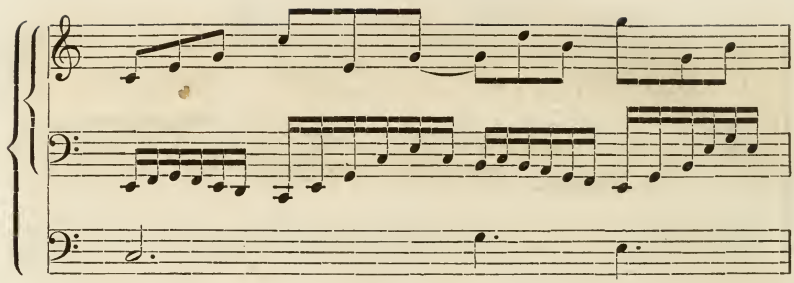


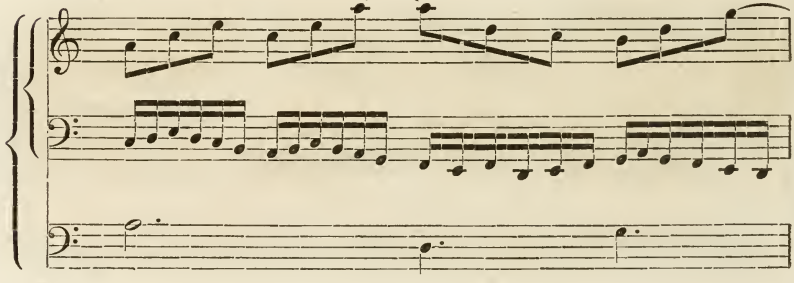


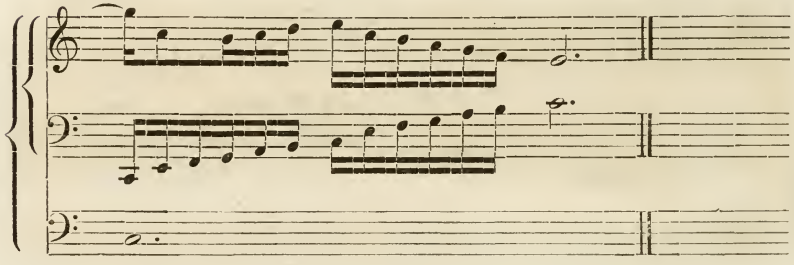
Var. 4.



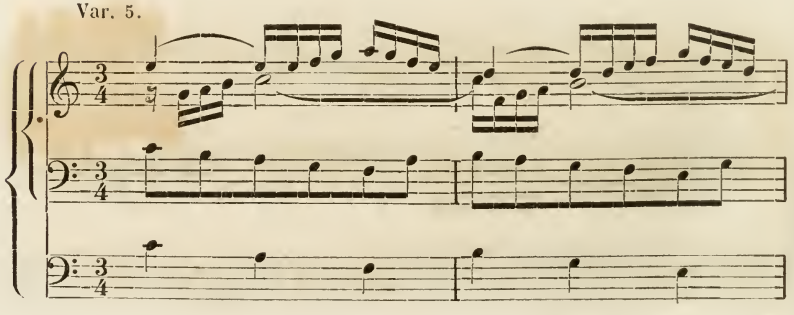


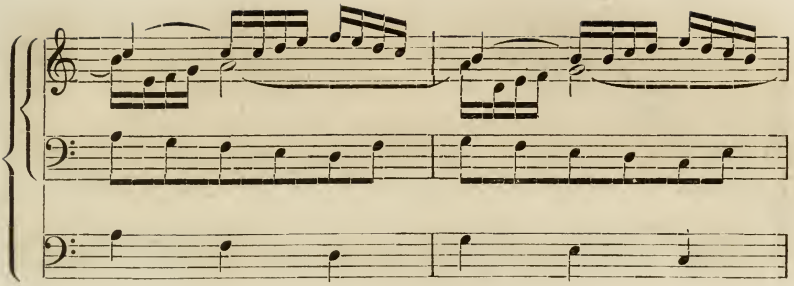


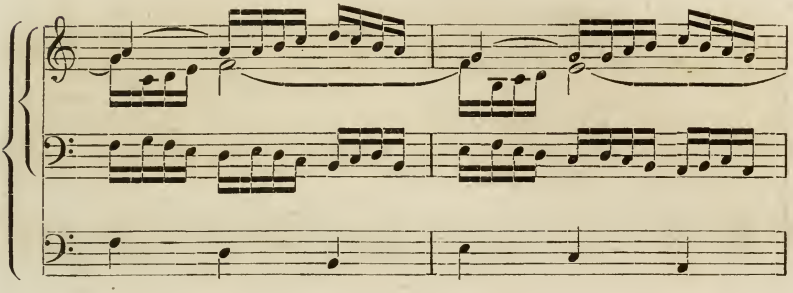


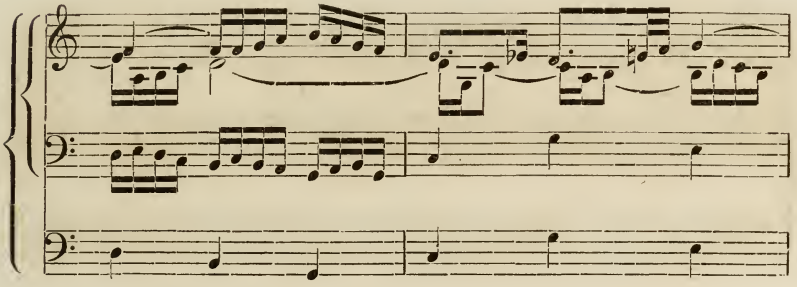


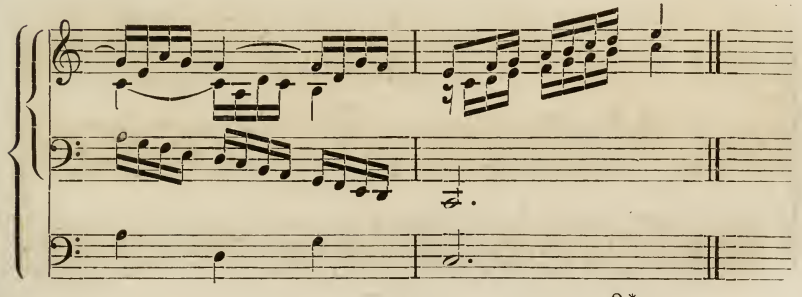
Var. 5.



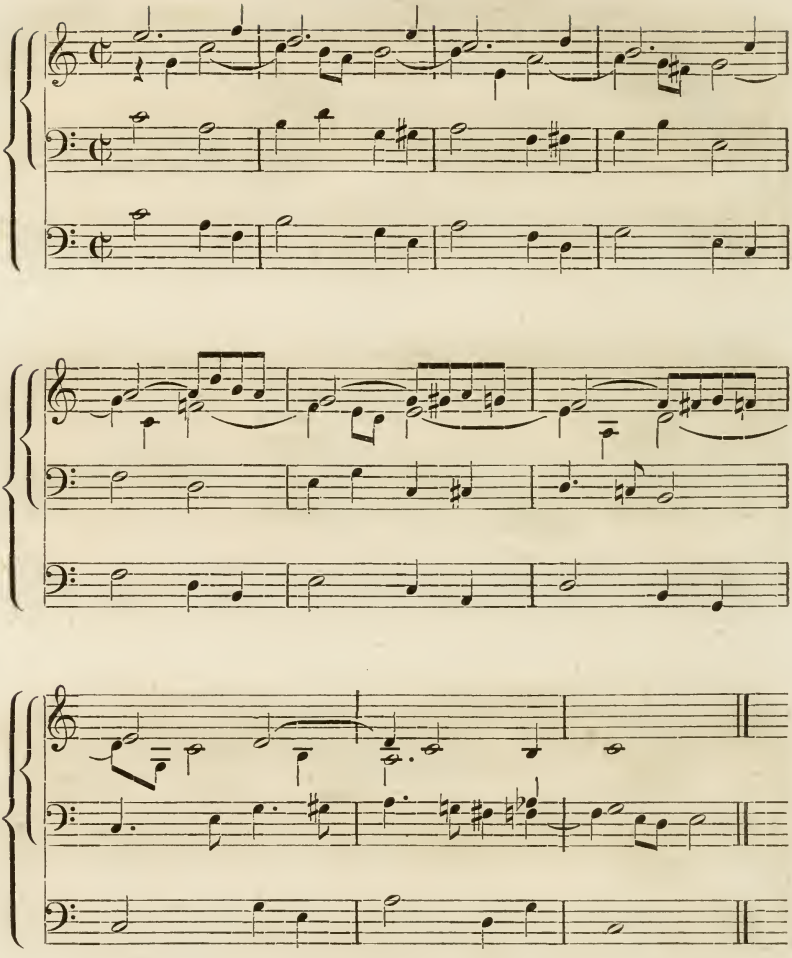




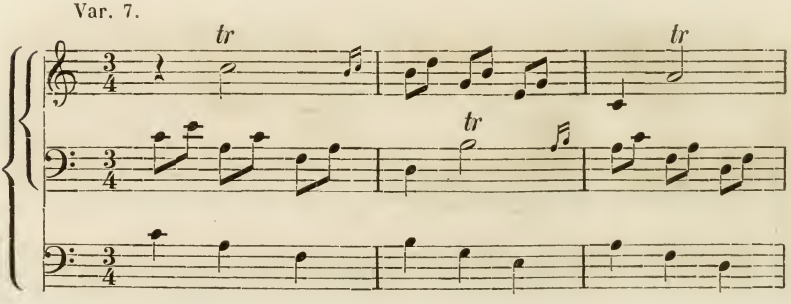


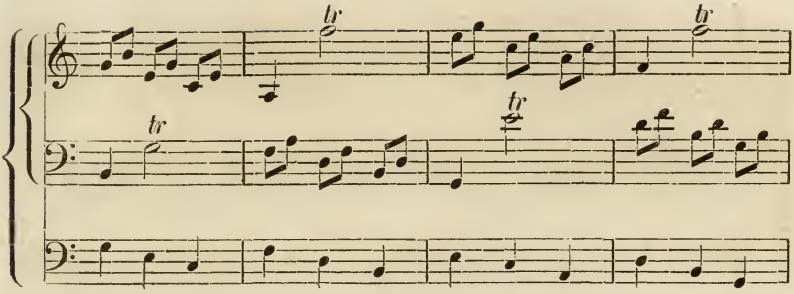


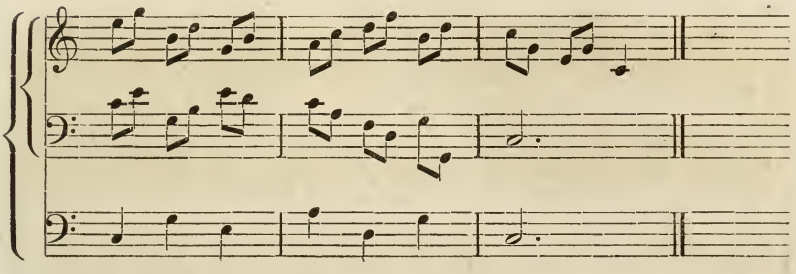
Var. 6.

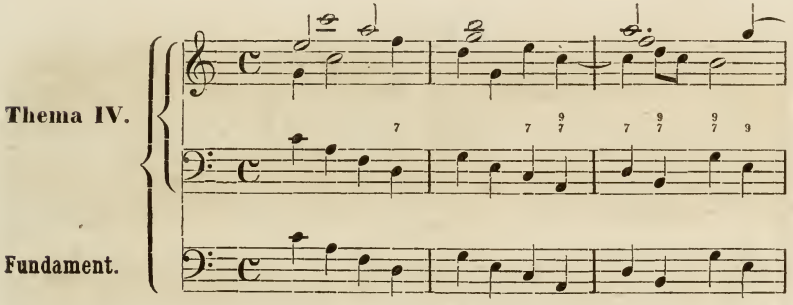


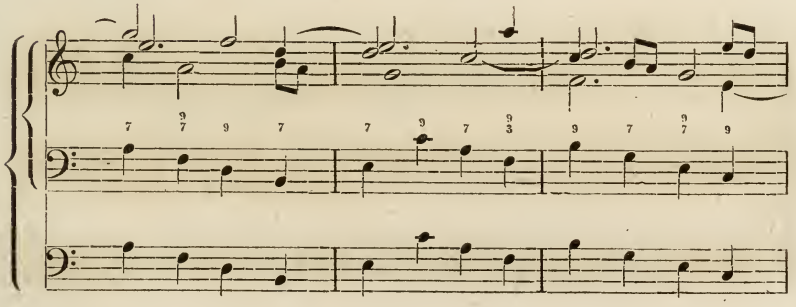
Var. 7.

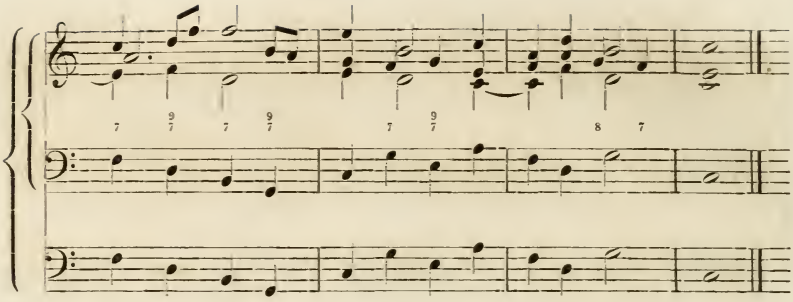



tr
tr
tr
tr

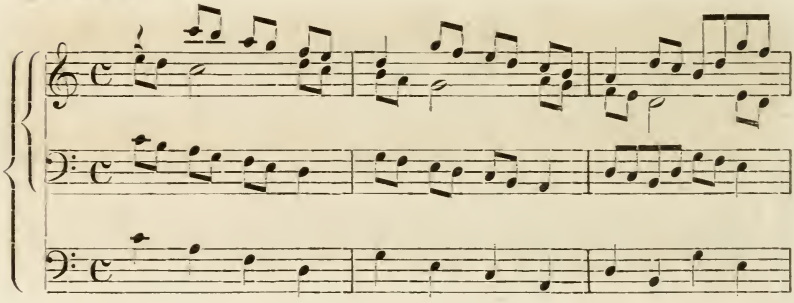


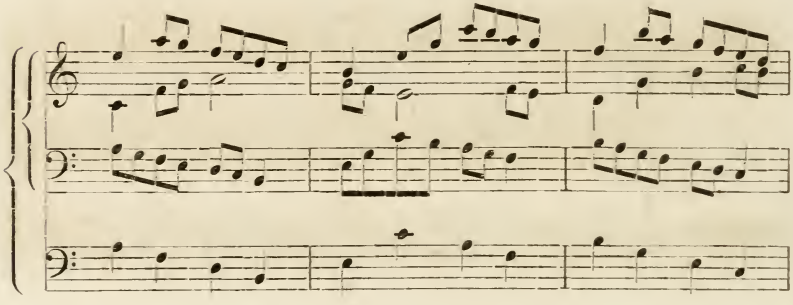

Thema IV.
Fundament.

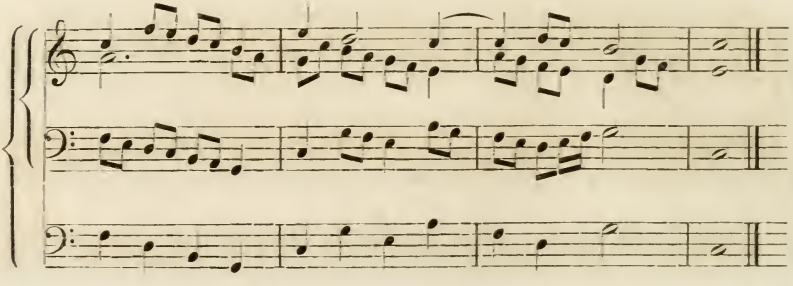




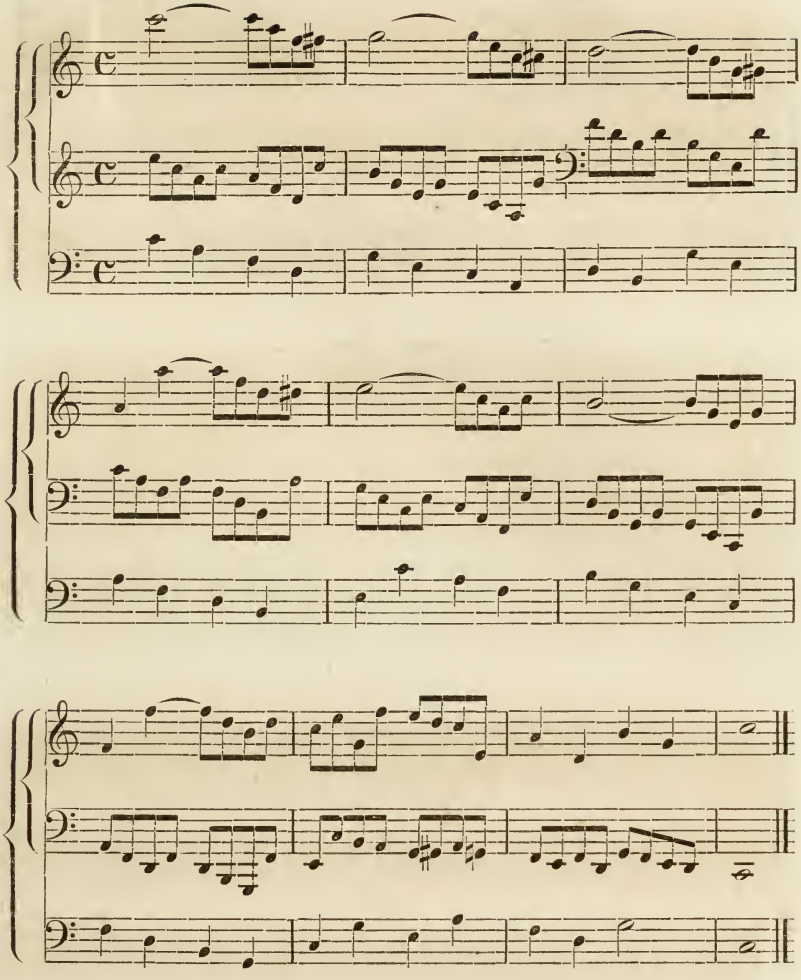
Var. 1.



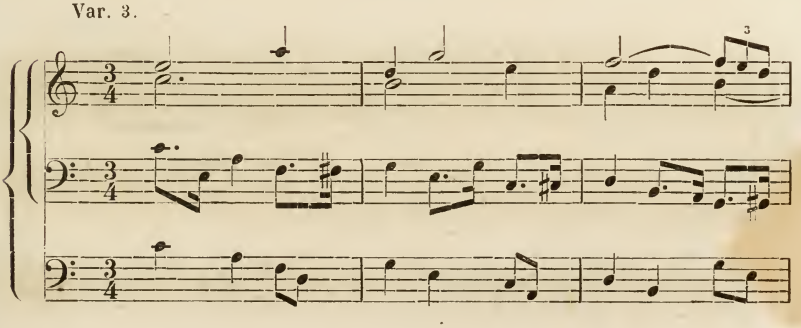


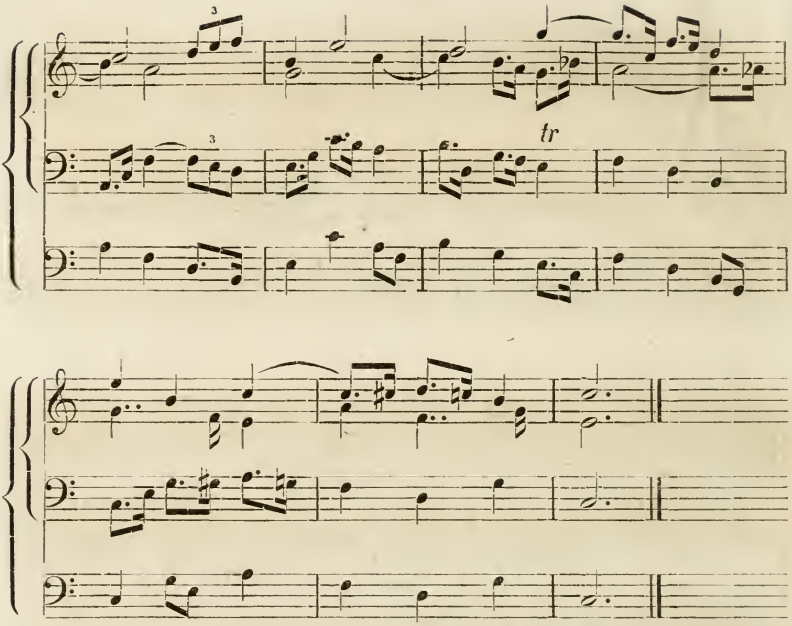


Var. 2.

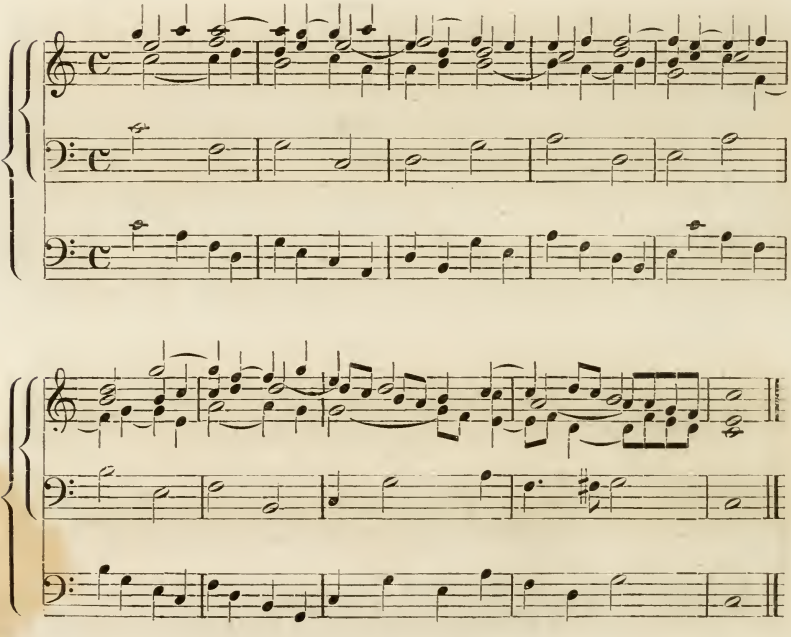


Var. 3.

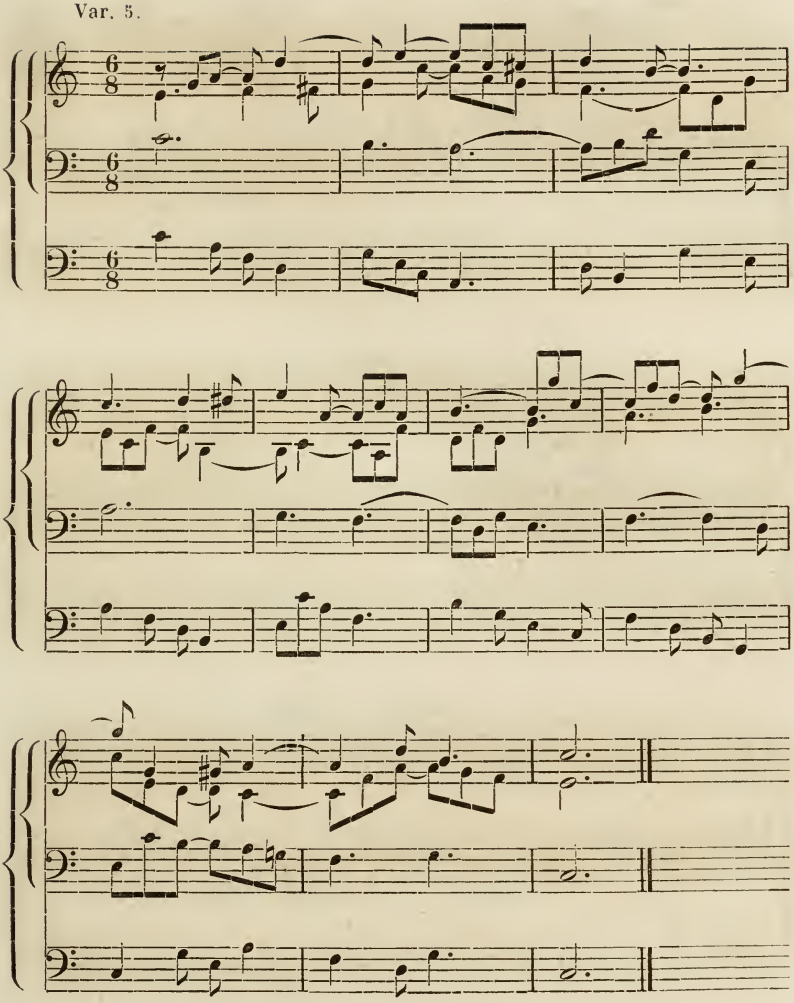




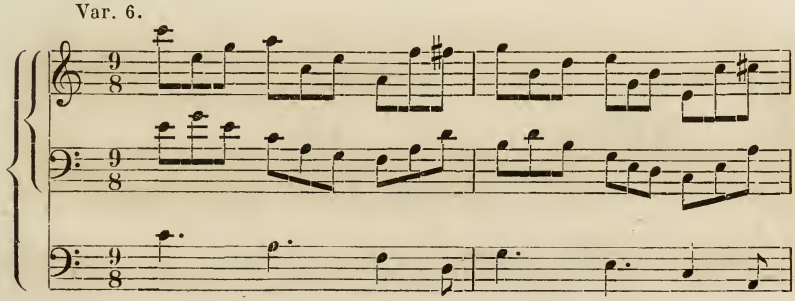
Var. 4.

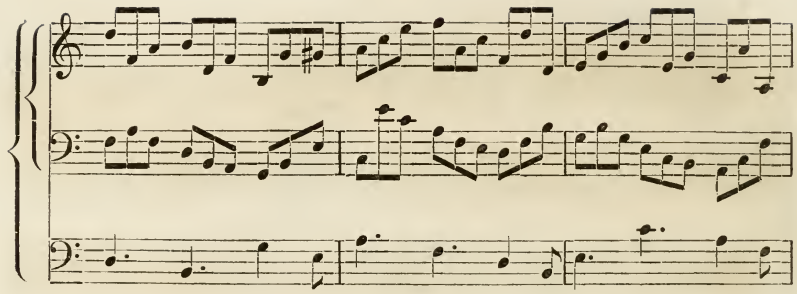


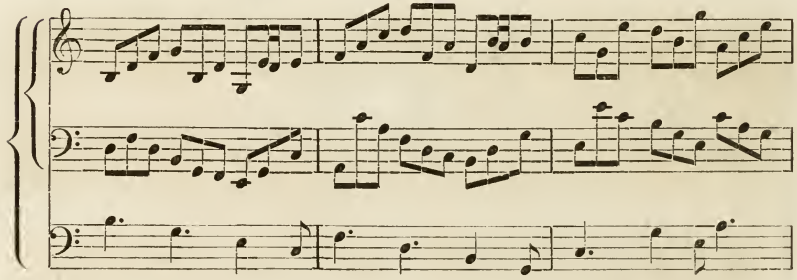
Var. 5.

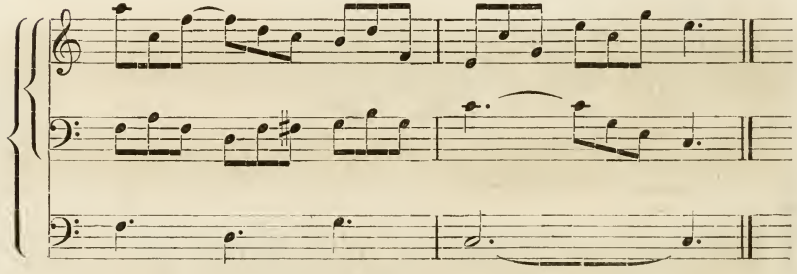


Var. 6.

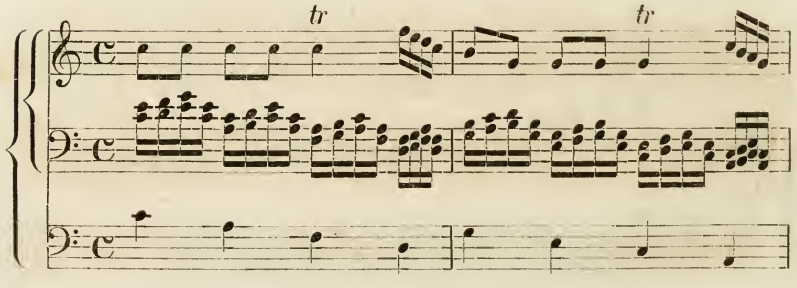


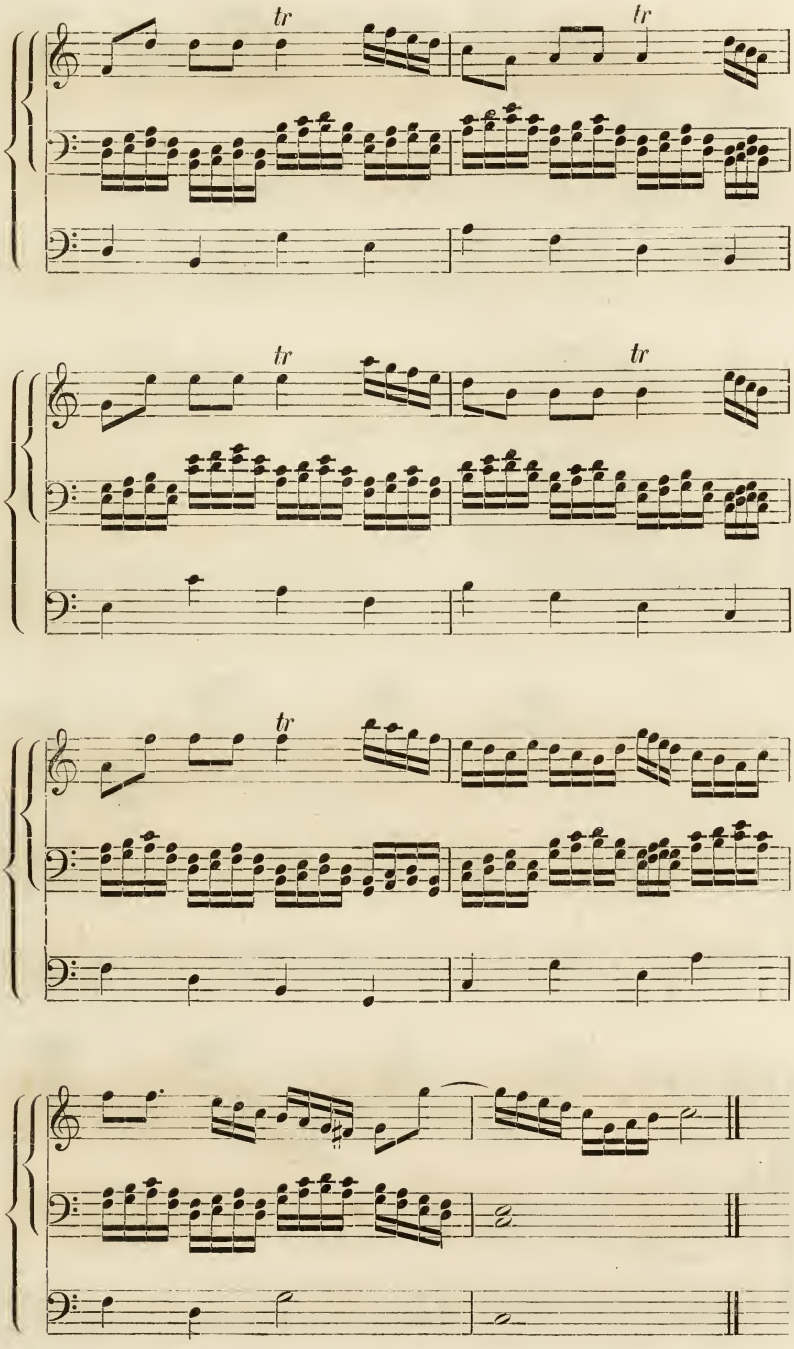


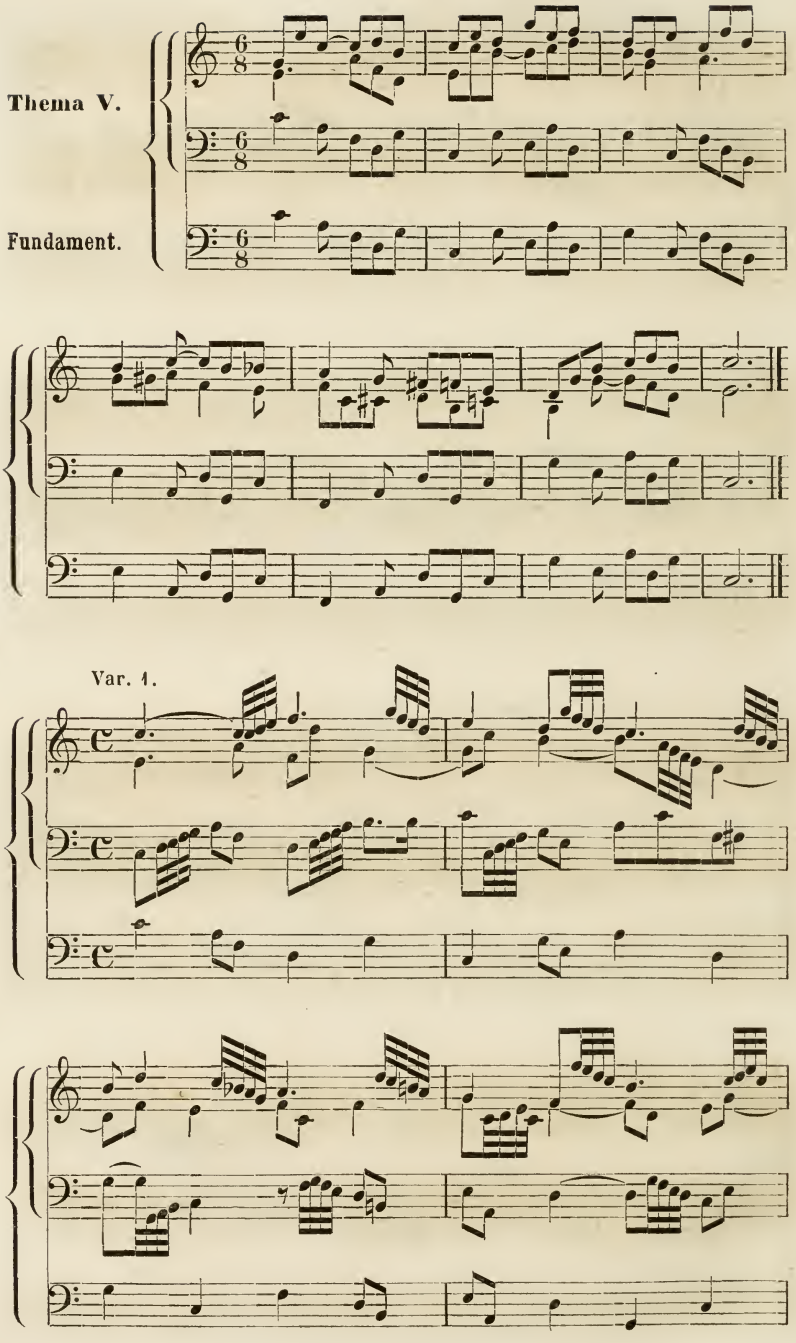


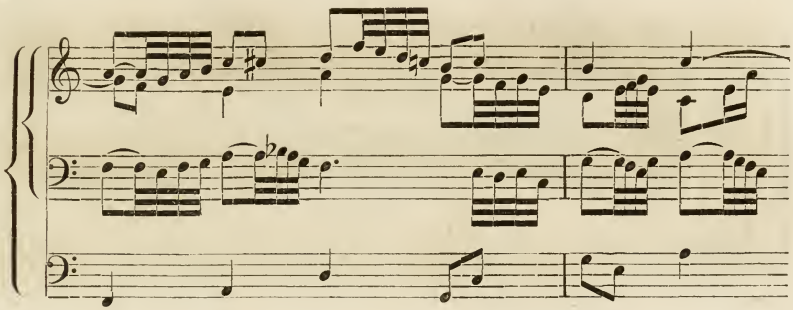


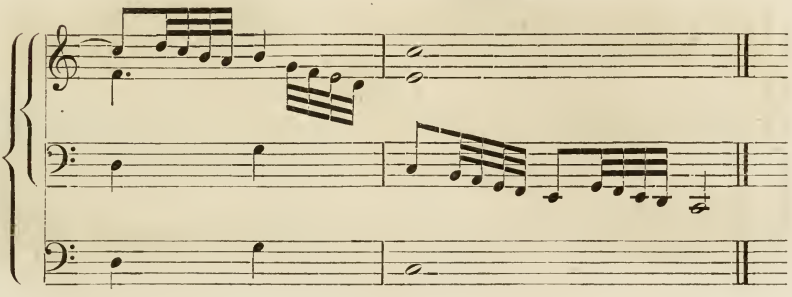
Var. 7.



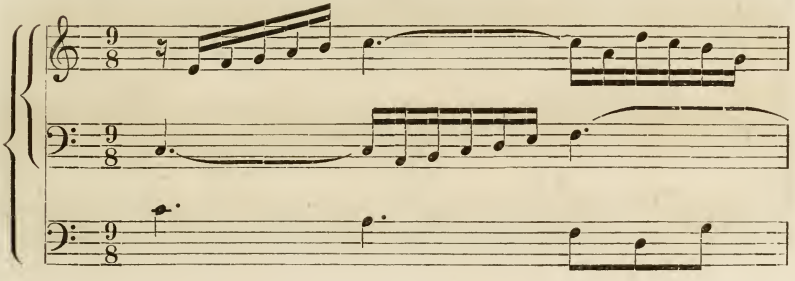

tr
tr
tr
tr
tr

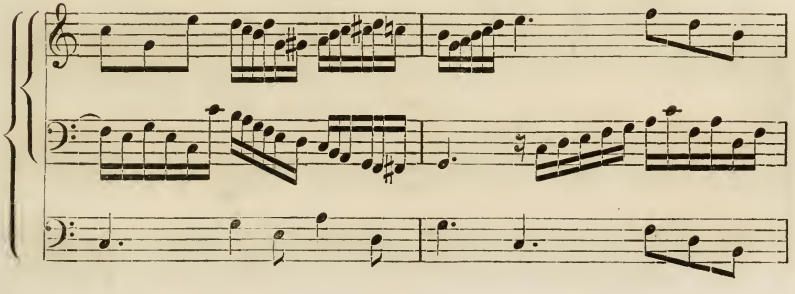

Thema V.
Fundament.
Var. 1.

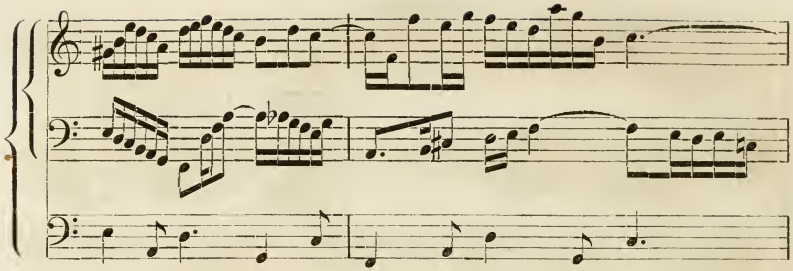


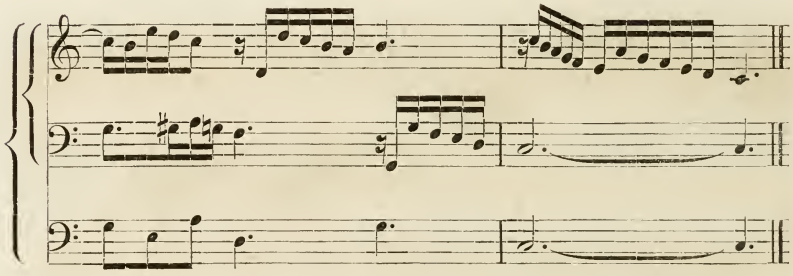


Var. 2.

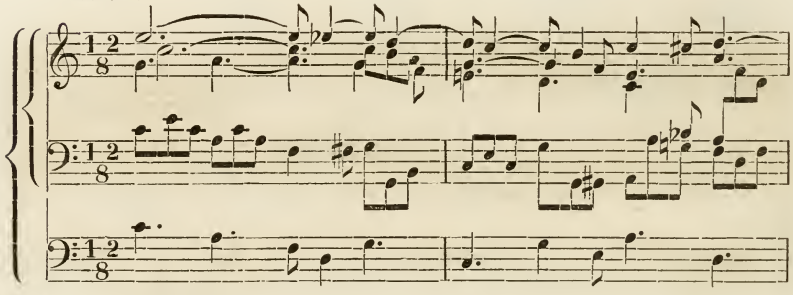


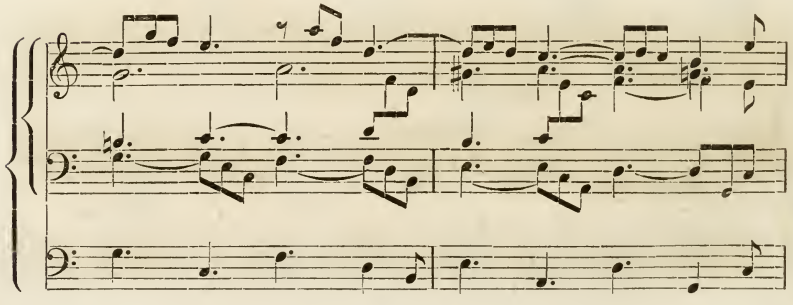


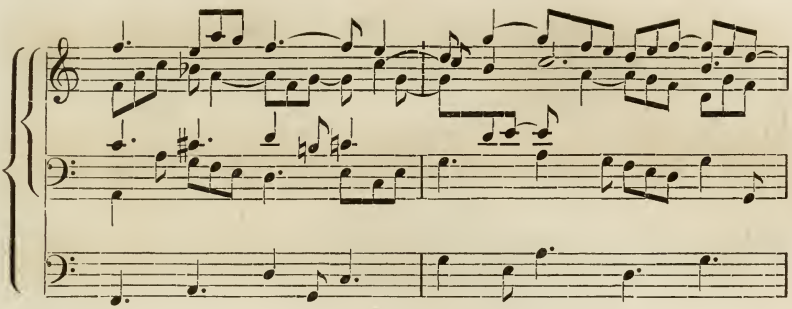


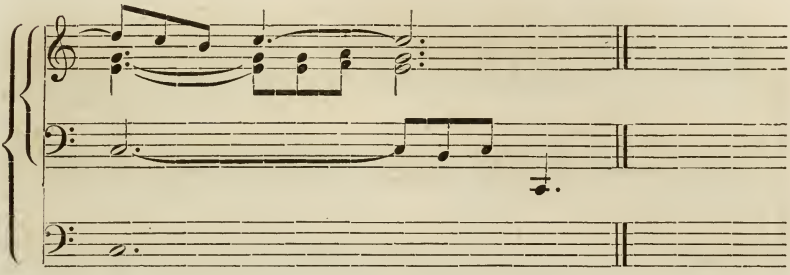


Var. 3.

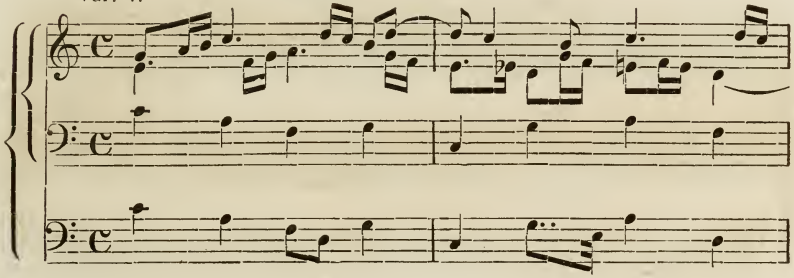


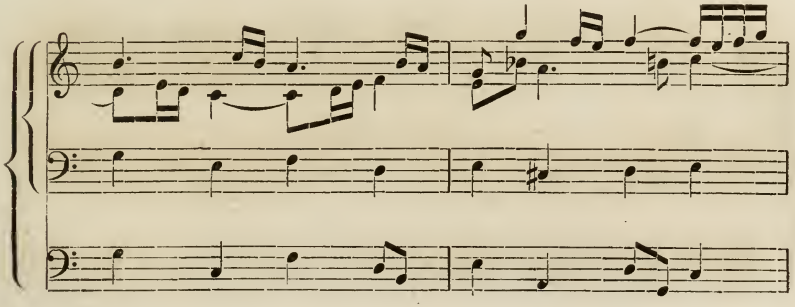


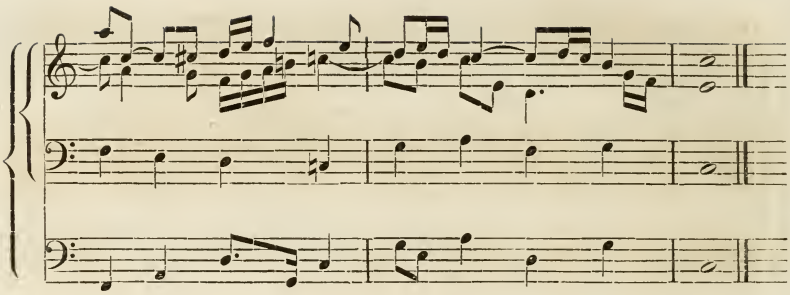




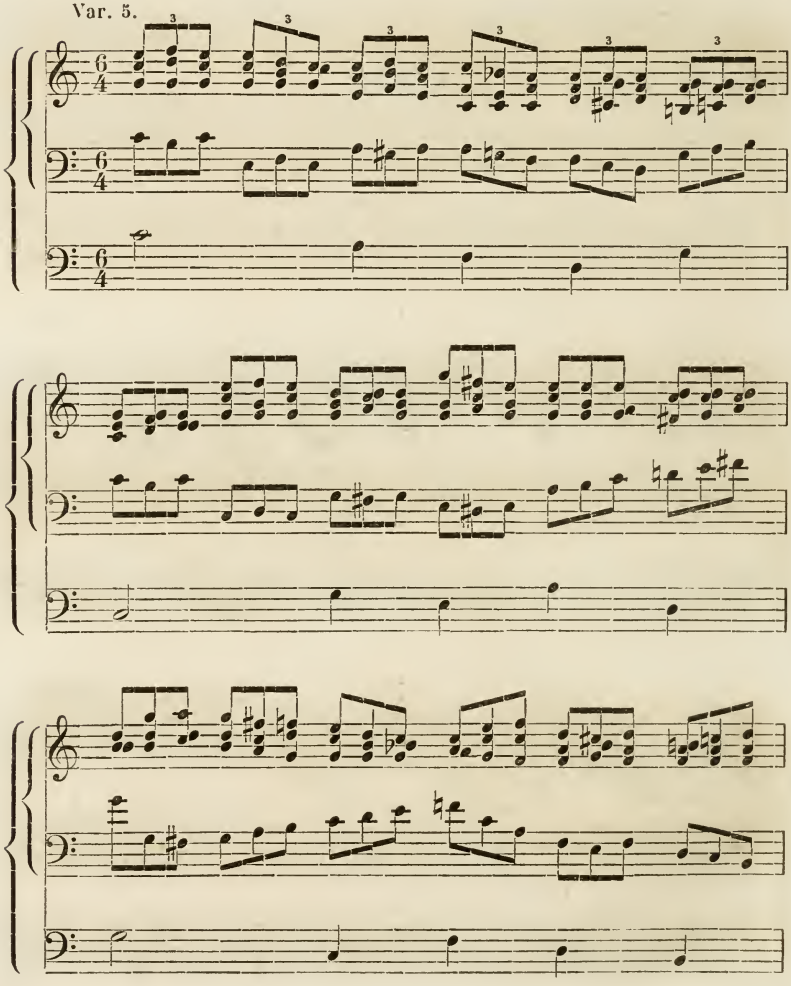
Var. 4.

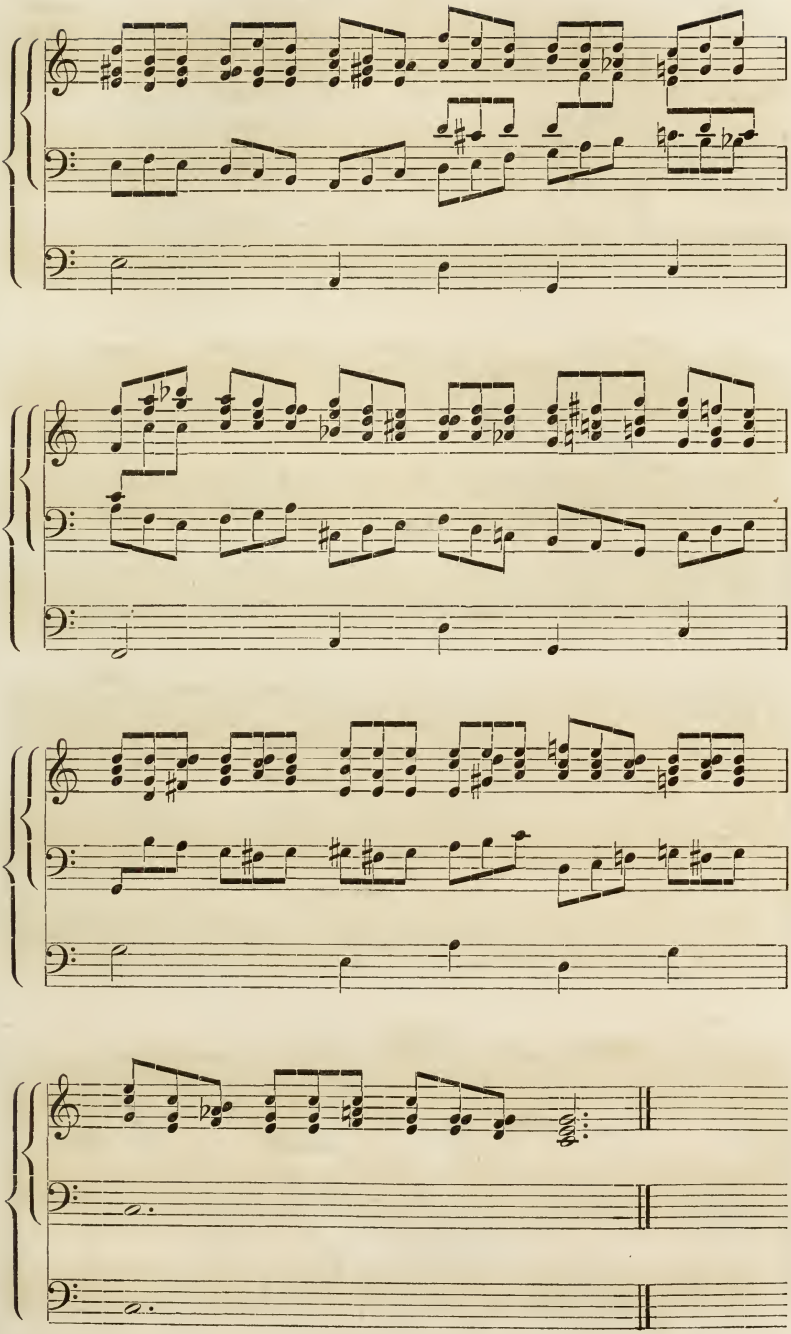


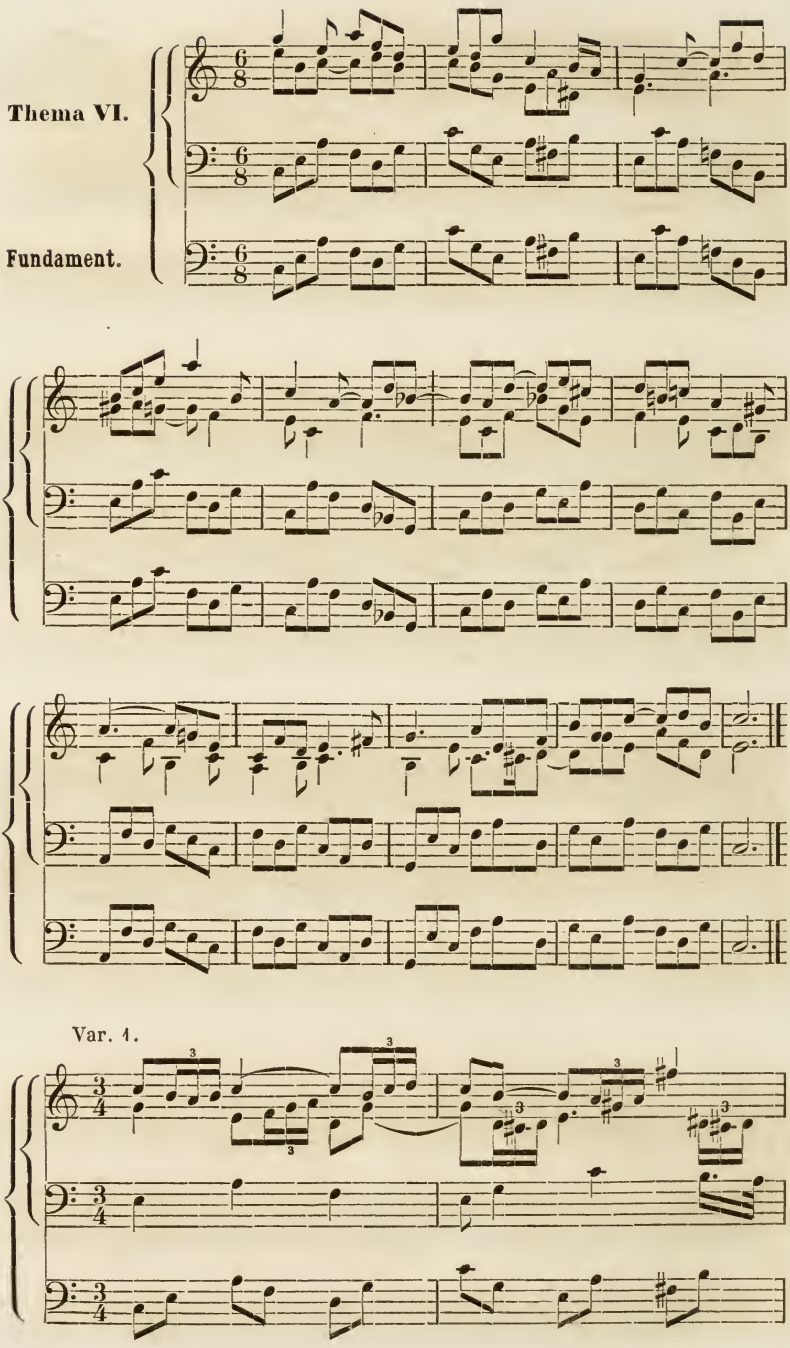


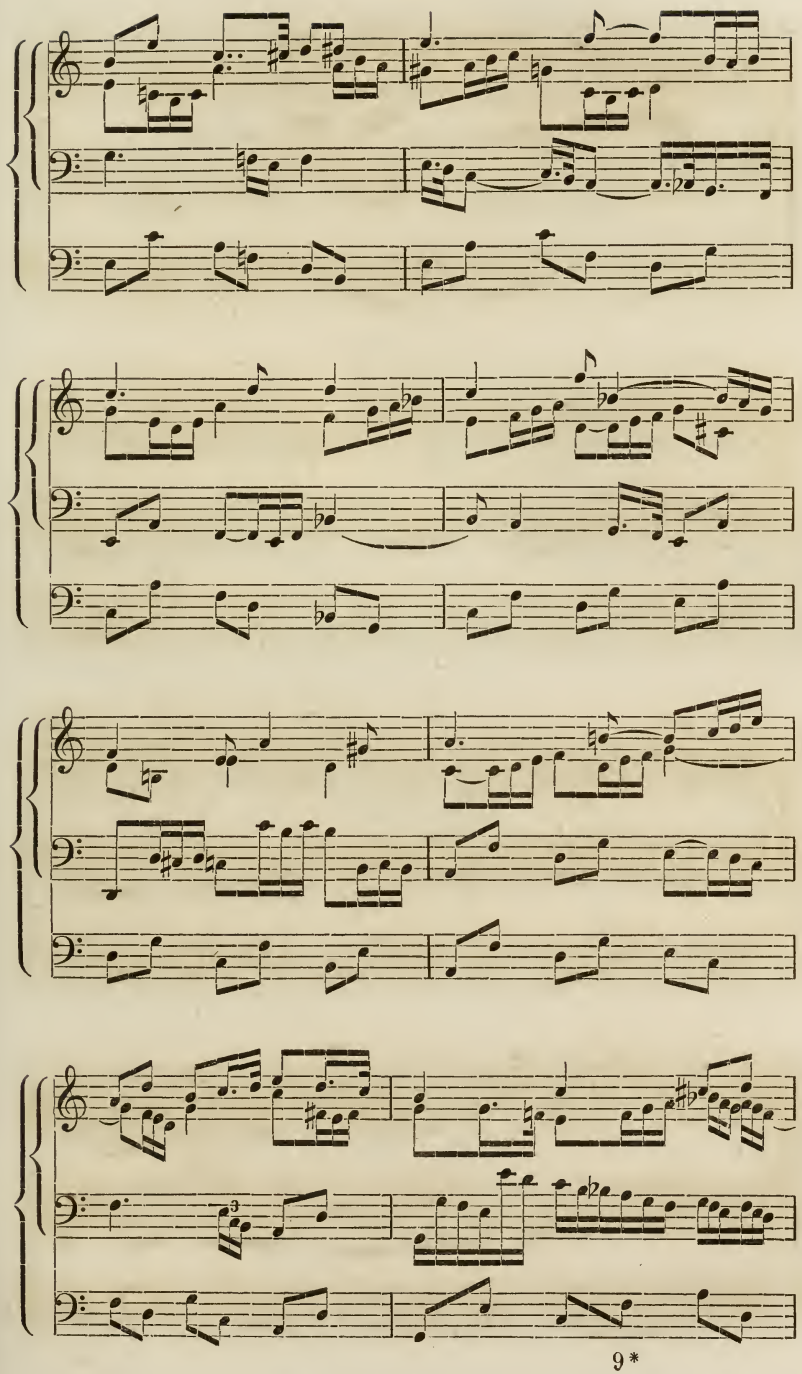


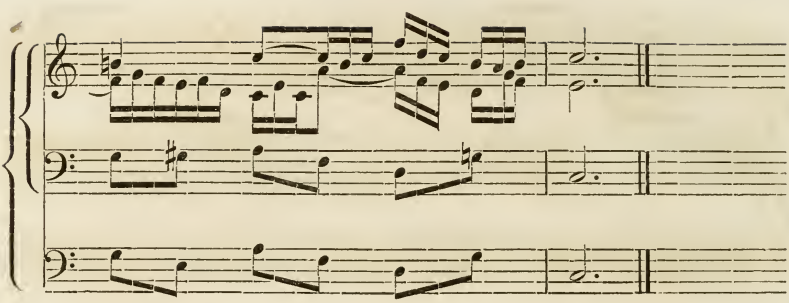
Var. 5.



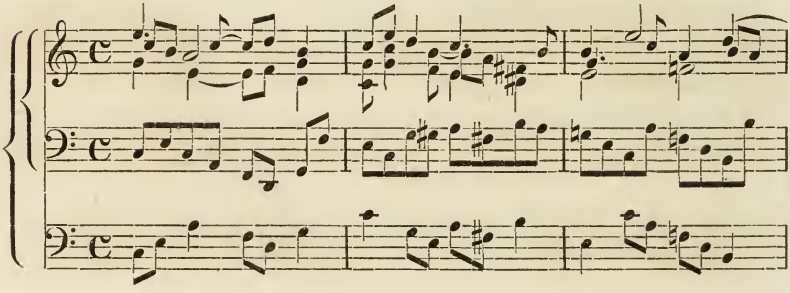


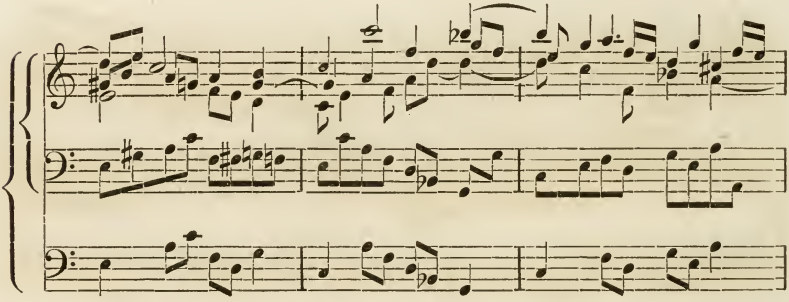

Thema VI.
Fundament.
Var. 1.

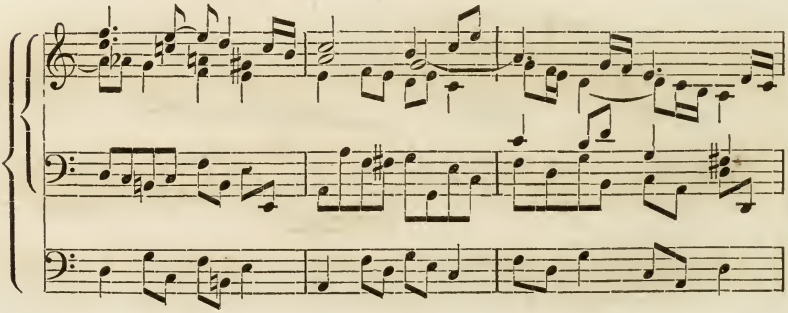


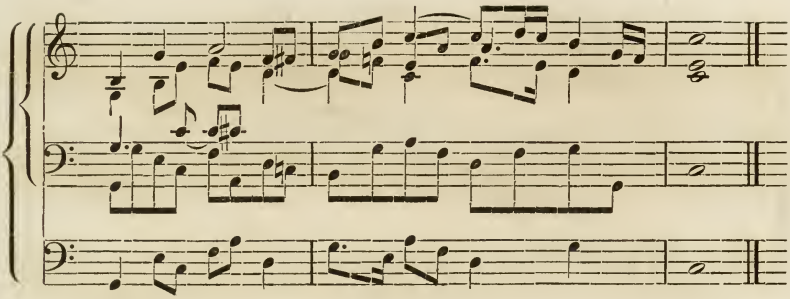


Var. 2.

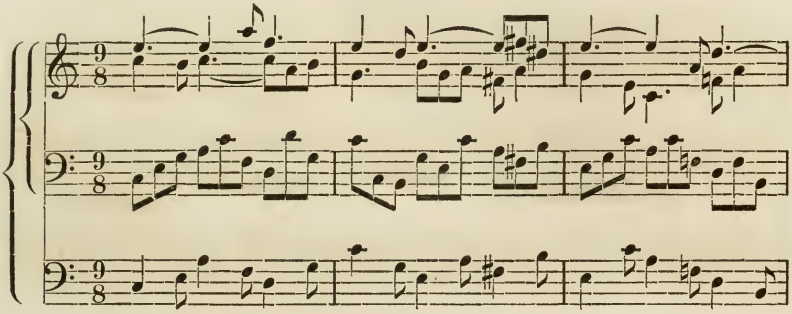


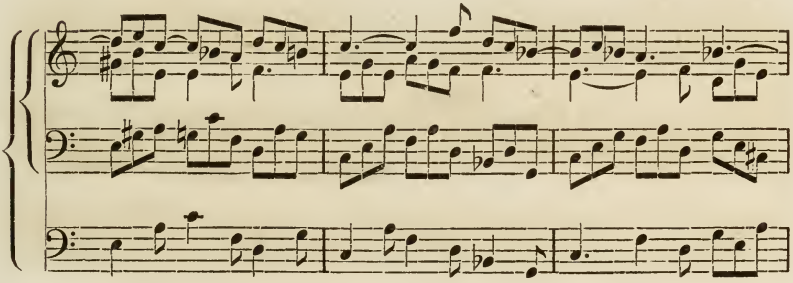


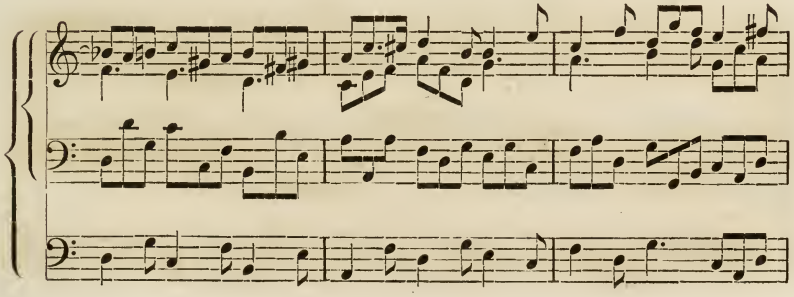


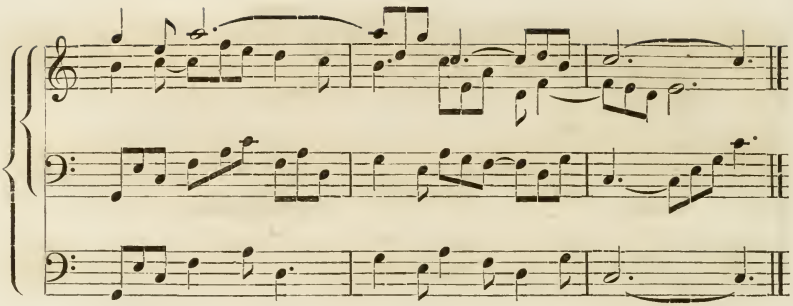


Var. 3.

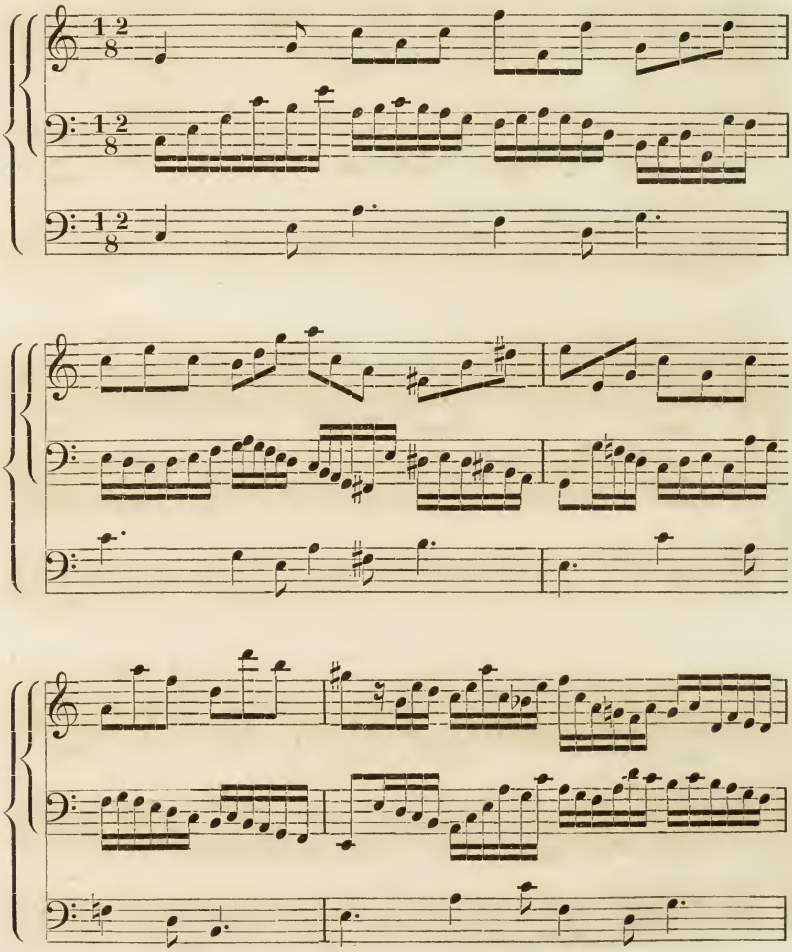


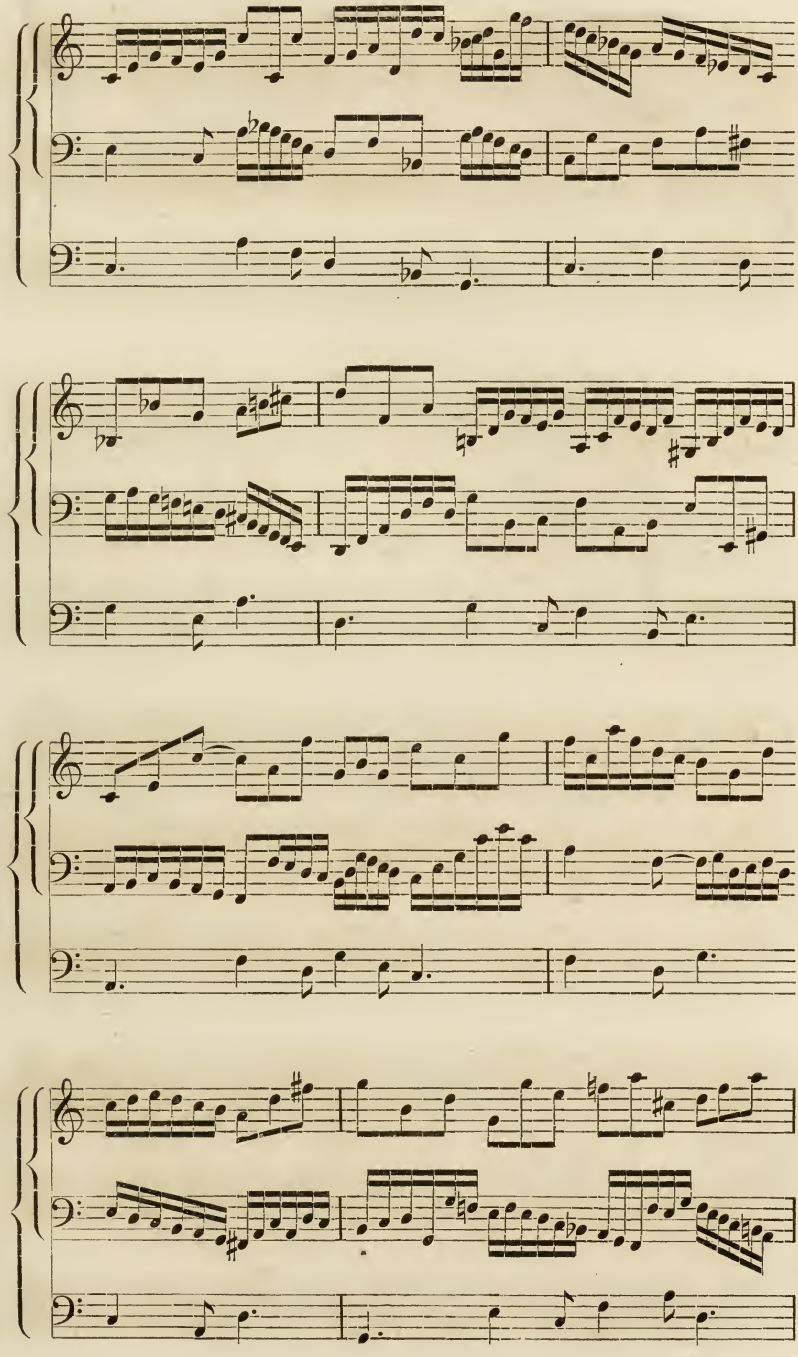


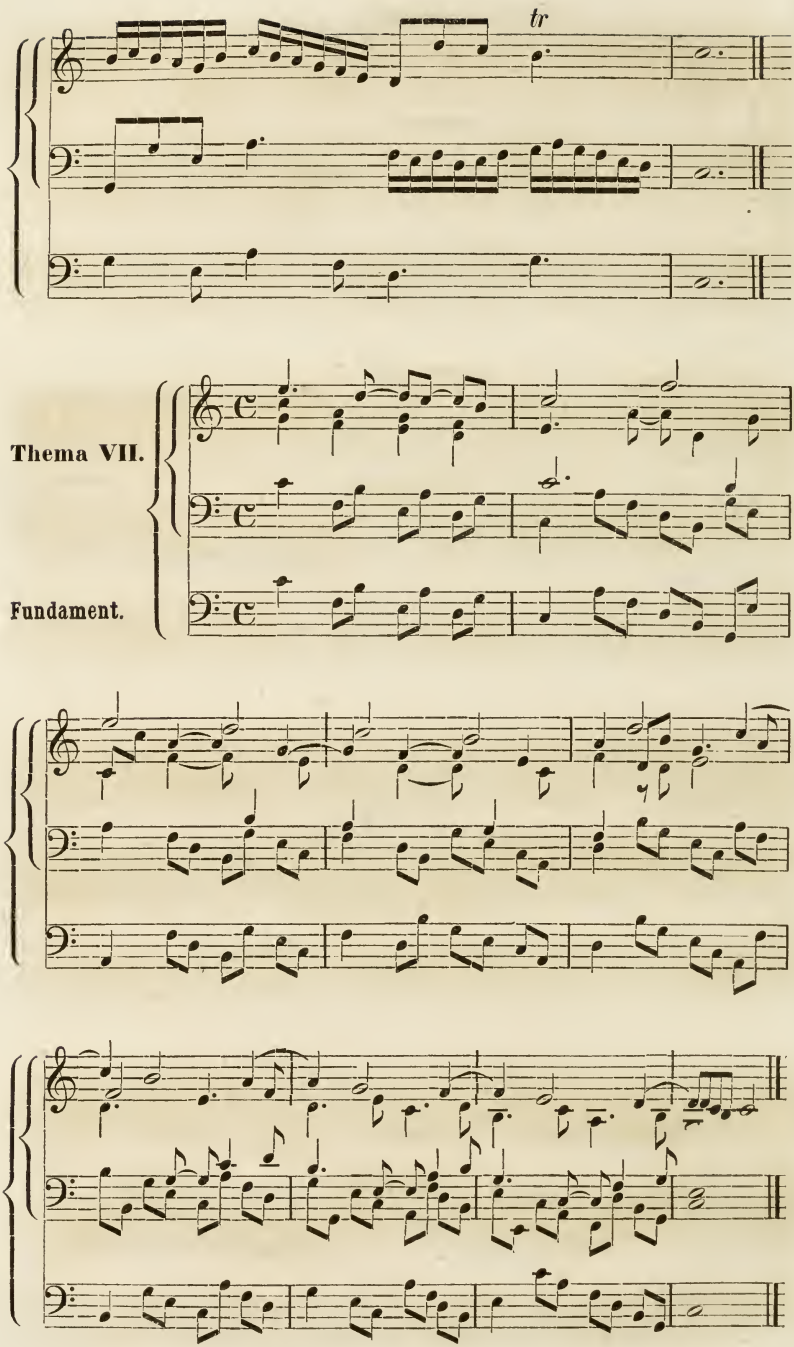




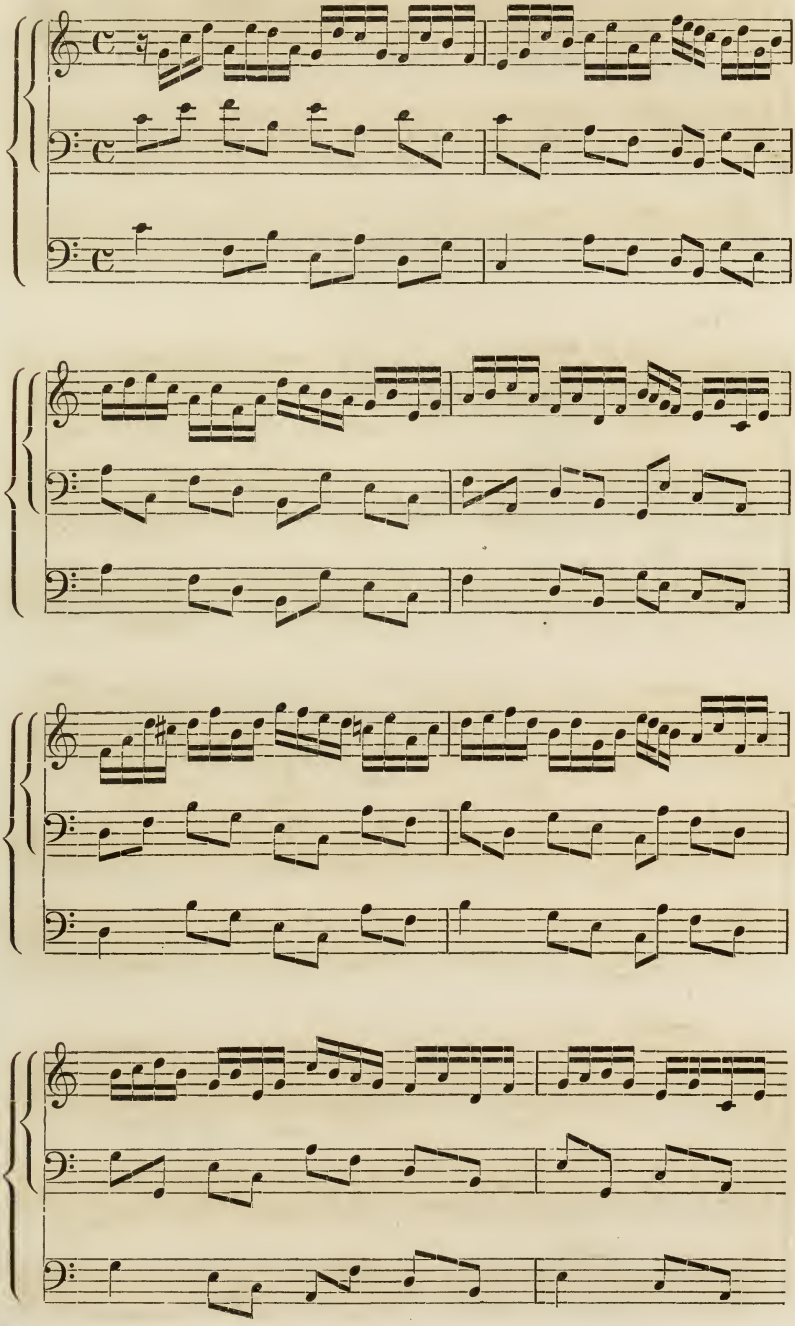
Var. 4.

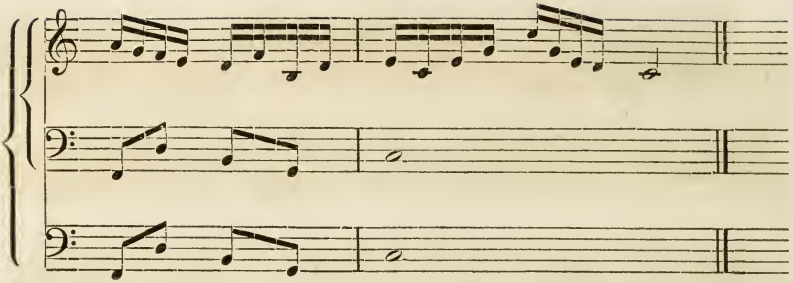




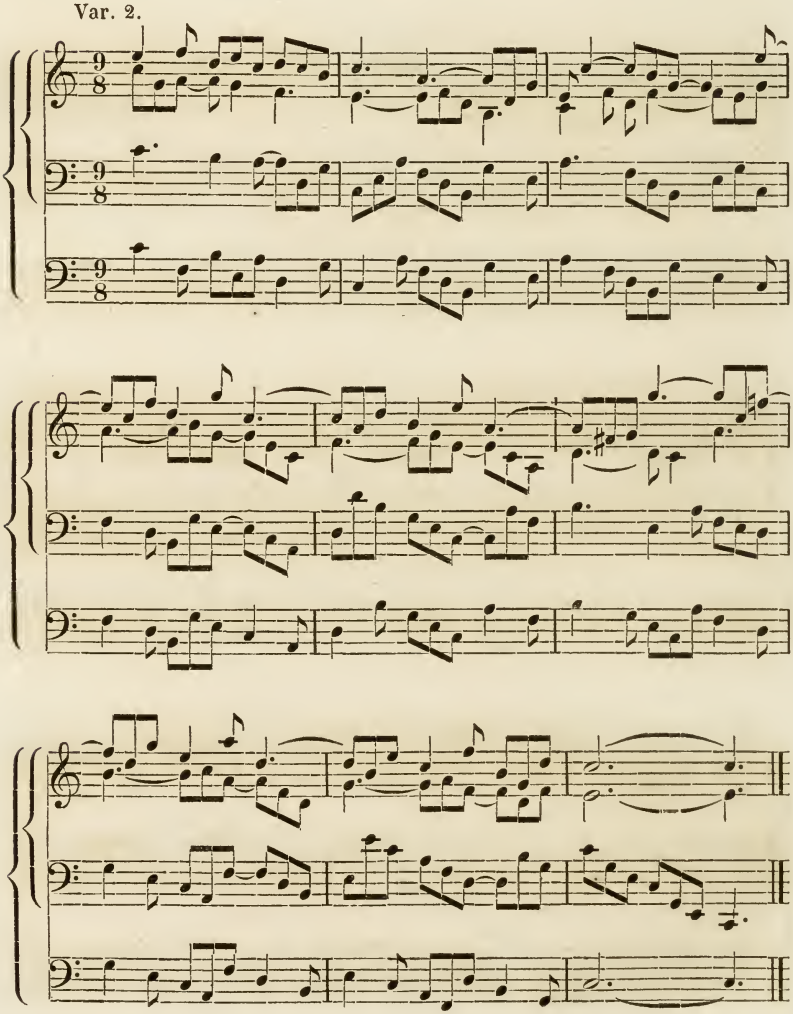

tr
Thema VII.
Fundament.

Var. 1.

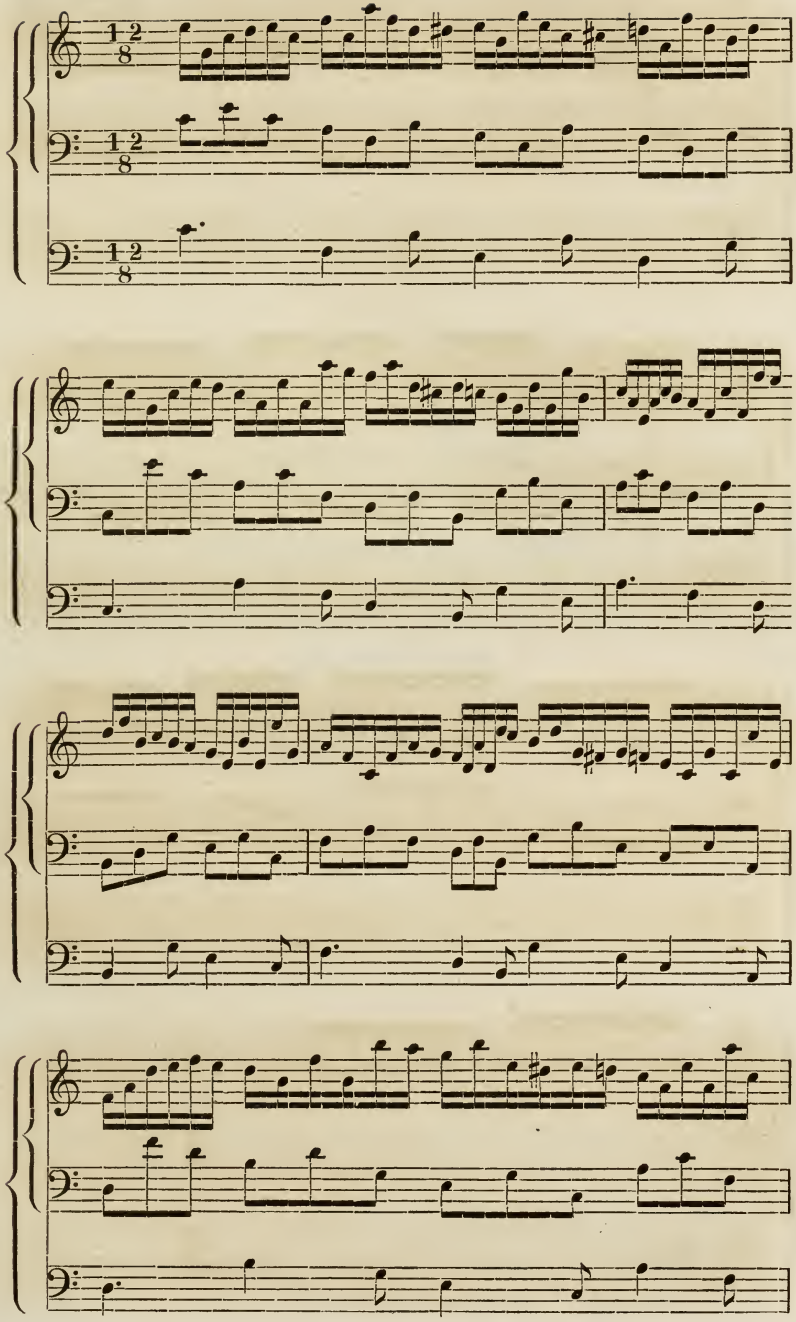


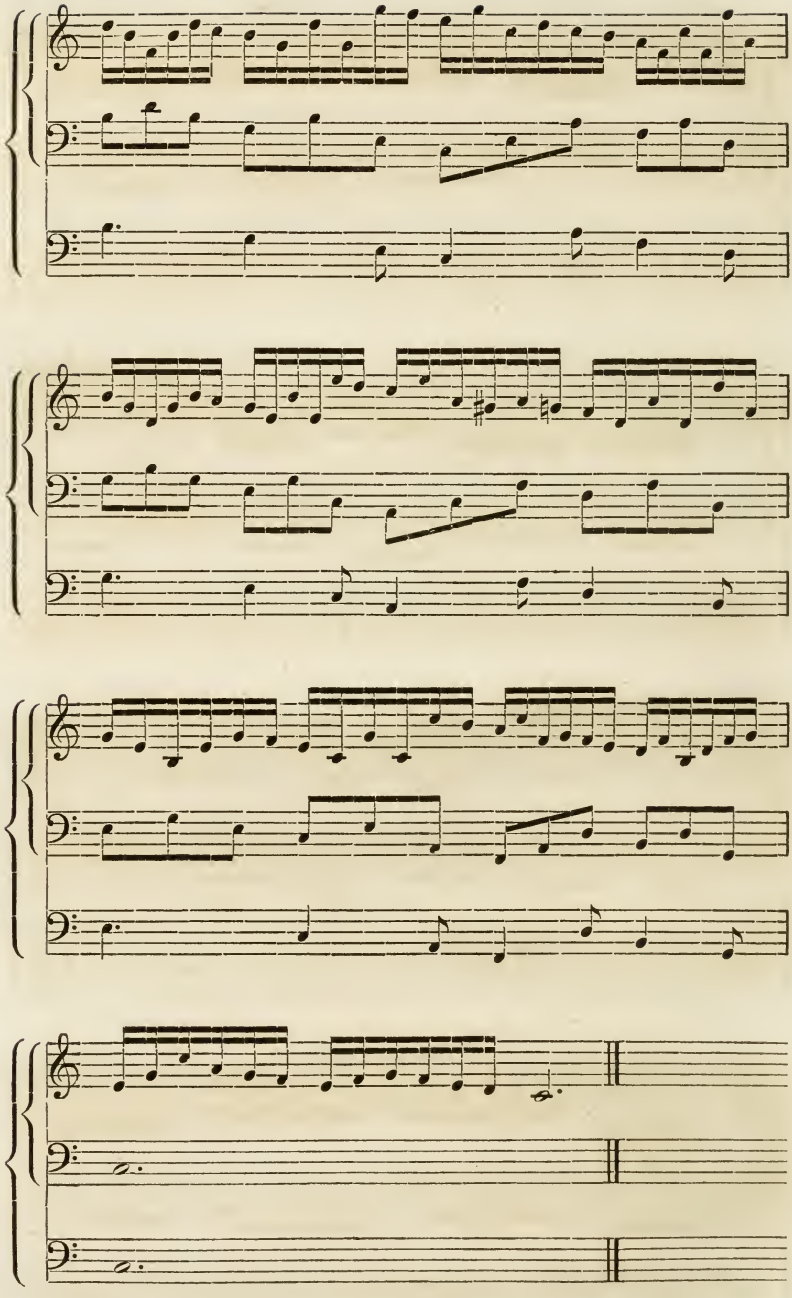


Var. 2.



Var. 3.





Zweiter Theil.

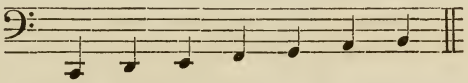
Vom einstimmigen Satze,

als Fortsetzung der Abhandlung über die richtige Folge der Grundharmonien.

EINLEITUNG.

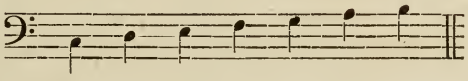
Der abzuhandelnde Gegenstand macht es, wo mitten im Texte eine bestimmte Tonhöhe ausgedrückt werden muss, öfters nöthig, die Bezeichnung der Töne nach altdeutscher Art, nämlich mit Buchstaben, anzuwenden. Da diese Bezeichnung nun wenig mehr in Uebung ist, so wird es nöthig sein, wenigstens in so weit sie in diesem Buche vorkommt, sie mit unsern Noten im Einklang darzustellen.

I. Die Noten, welche mit grossen Buchstaben angedeutet werden, sind:



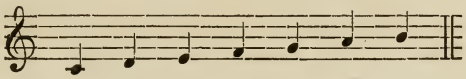
nämlich mit: *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*.

II. Die Noten, welche mit kleinen Buchstaben angezeigt werden, sind:



nämlich mit: *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*.

III. Die Noten, welche mit kleinen Buchstaben, die oberhalb mit einem kleinen Querstrich versehen sind, angedeutet werden, sind:



nämlich mit: $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$.

Da die höheren Töne noch mehr Querstriche über den Buchstaben nöthig haben, so sind sie in diesem Buche zur Bequemlichkeit der Leser vermieden worden. Da die vollständigeren Beispiele aber in Noten ausgeschrieben sind, so war es nöthig, sie grösstentheils im

Bassschlüssel zu schreiben, damit sie den Erklärungen, die mit Buchstaben vorhergehen, entsprechen. Wem übrigens die Melodien in dieser Lage zu tief sind, dem bleibt es unbenommen, sie um eine Octav höher zu singen oder zu spielen. Wenn aber die Beispiele in andere Töne versetzt werden, so wird grösstentheils ohnehin alles höher hinauf kommen.

Die nicht allgemein bekannten Benennungen: unreine Quint, und deren Umkehrung: die unreine Quart, wovon erstere um $^1/_9$ Ton zu tief und die andere um ebensoviel zu hoch ist; dann: unreine kleine Terz, und deren Umkehrung: die unreine grosse Sext, wovon wieder erstere um $^1/_9$ Ton zu tief und die andere um ebensoviel zu hoch ist: finden in der Abhandlung über die »richtige Folge der Grundharmonien«, im ersten und zweiten Theile, ihre Rechtfertigung und Erklärung. Bei Nichtbeachtung dieser Verhältnisse haben auch die übrigen harmonischen Regeln keinen sichern Haltpunkt, und sie dürfen daher nicht gleichgültig übergangen werden. Für Diejenigen, welche bereits mit den Verhältnissen der Schwingungen oder der Saitenlängen bekannt sind, werden die in § 7 vorkommenden Bruchzahlen $^{27}/_{40}$ und $^{27}/_{32}$, welche die unreine Quint und die unreine kleine Terz bezeichnen, keine fremden Erscheinungen sein. Die andern mögen sich mit der dort gegebenen Erklärung begnügen.

Da der einstimmige Satz nicht allein für eine Singstimme, sondern auch für ein Instrument angewendet werden kann, so sind auch die schwierigen Sprünge nicht vermieden worden, um so mehr, als von einem gebildeten Sänger mit Recht gefordert wird, dass er auch die schwierigen Sprünge, die im Umfang seiner Stimme liegen, treffen könne. Uebrigens wird im Verfolge dieser Abhandlung oft genug gezeigt werden, was einem schwierigen Sprunge vorausgehen und nachfolgen muss, damit ein gehöriger Zusammenhang entstehe.

Für Diejenigen, welchen es anstössig sein möchte, dass in der A moll Tonleiter absteigend öfters, nach alter Art, zwischen *gis* und *e* der Durchgang *fis* vorkommt, sei bemerkt, dass, wenn das *f* an dessen Stelle nach *gis* gesetzt wird, man dasselbe keinen Durchgang, sondern einen Sprung nennen müsse; denn nur das Fortschreiten um eine kleine oder grosse Secund heisst stufenweise gehen. Von *gis* bis *f* ist aber eine übermässige Secund, also ein Sprung. Ferne sei es übrigens, einen solchen in der Harmonie des Septnonaccordes der Dominant liegenden Sprung verwerfen zu wollen. Wo aber in diesem Buche zwischen *gis* und *e* das *fis* vorkommt, gilt es immer nur als Durchgang. Man sehe hierüber in meiner Abhandlung über die »richtige Folge der Grundharmonien« im zweiten Theile, der von A moll handelt, die §§ 17 und 18.

Vom einstimmigen Satze.

§ 1.

Unter diesem Satze versteht man die Melodie einer einzigen Stimme, insofern in ihr die Gesetze der Harmonie dergestalt enthalten sind, dass man sie auch ohne die Begleitung einer andern Stimme oder eines Instrumentes verstehen kann. Eine solche Melodie ist sodann eine nach und nach sich entwickelnde Harmonie.

Wenn der Sänger die Töne *c–e–g–c̄* nach einander anstimmt, so entwickelt er den C dur Dreiklang. Stimmt er die Töne *A–c–e–a* nach einander an, so entwickelt er den A moll Dreiklang. Bringt er die Töne *g–h–d̄–f̄* nach einander hervor, so hat er den Septaccord auf der 5ten Stufe der C dur Tonleiter entwickelt, u. s. w.

Das stufenweise Fortschreiten bedeutet grösstentheils den Eintritt eines neuen Accordes, so wie das Springen grösstentheils die Entwickelung eines und desselben Accordes andeutet.

Um dies deutlicher zeigen zu können, versetzen wir uns zuerst in die C dur Tonleiter, welche für alle übrigen Dur–Tonleitern als Richtschnur dient.

§ 2.

Die Töne *c–e–g*, oder die Tonica, deren Terz und Quint sind es, auf welche alle übrigen Töne in der C dur Tonleiter sich beziehen müssen. So lange also keine andern Töne als diese, wenn auch in andere Octaven versetzt, gehört werden, so lange vernimmt man nichts als den Dreiklang der Tonica.

Da in der natürlichsten Art der Harmonie nur die Dreiklänge der Tonica, der Ober– und Unterdominant, und der Septaccord der Oberdominant gebraucht werden, so ist es in dieser Begrenzung leicht, jedem Tone in der Tonleiter seine gehörige Beziehung zu geben.

Es bezieht sich der Ton *c* oder die 1te Stufe auf den Dreiklang der Tonica oder auf jenen der Unterdominant; der Ton *d* oder die 2te Stufe auf den Dreiklang der Oberdominant; der Ton *e* oder die 3te Stufe auf den Dreiklang der Tonica; der Ton *f* oder die 4te Stufe entweder auf den Dreiklang der Unterdominant oder auf den Septaccord der Oberdominant; der Ton *g* oder die 5te Stufe auf den Dreiklang der Tonica oder auf jenen der Oberdominant; der Ton *a* oder die 6te Stufe auf den Dreiklang der Unterdominant; der Ton *h* oder die 7te Stufe auf den Dreiklang der Oberdominant.

I. Stufenweise Fortschreitungen.

Wenn man also von der 1ten Stufe auf die 2te geht, so stellt man sich am natürlichsten vor, der Grundton oder die Octav der Tonica gehe in die Quint der Dominant. Geht man von der 8ten Stufe in die 7te, so hält sich das Ohr überzeugt, die Octav der Tonica gehe in die Terz der Dominant. Geht man von der 3ten Stufe in die 4te, so kann man sich vorstellen, die Terz der Tonica gehe entweder in die Octav der Unterdominant oder in die Sept der Oberdominant. Geht man von der 3ten Stufe in die 2te, so stellt man sich am gewöhnlichsten vor, die Terz der Tonica gehe in die Quint der Oberdominant. Geht man von der 5ten Stufe in die 6te, so kann man sich nichts natürlicher vorstellen, als dass die Quint der Tonica in die Terz der Unterdominant schreite. Geht man aber von der 5ten Stufe in die 4te, so kann man sich entweder vorstellen, dass die Quint der Tonica in die Octav der Unterdominant oder in die Sept der Dominant schreite, oder man kann annehmen, dass die Octav der Dominant in die Sept derselben übergehe.

Wenn man von der 2ten Stufe auf die 1te geht, so stellt man sich natürlicherweise vor, es gehe die Quint der Dominant in die Octav der Tonica. Geht die 2te Stufe in die 3te, so wird man sich vorstellen, es gehe die Quint der Dominant in die Terz der Tonica. Geht die 4te Stufe in die 5te, so wird man am natürlichsten zu vernehmen glauben, es gehe die Octav der Unterdominant in die Quint der Tonica; geht aber die 4te Stufe in die 3te, so kann man annehmen, es gehe entweder die Octav der Unterdominant oder die Sept der Oberdominant in die Terz der Tonica. Geht die 6te Stufe in die 5te, so wird man gewiss urtheilen, es gehe die Terz der Unterdominant in die Quint der Tonica. Geht die 7te Stufe in die 8te, so urtheilt man sicher, es gehe die Terz der Oberdominant in die Octav der Tonica.

In einer auf so einfachem Grunde beruhenden Melodie wird man wohl die 6te Stufe in die 7te nicht anders schreiten lassen, ausser es gehe die 5te voraus und die 8te folge nach, nämlich: 5–6–7–8 oder *g–a–h–c̄*; ebenso wird man die 7te Stufe nicht anders in die 6te schreiten lassen, ausser es gehe die 8te voraus und die 5te komme nach, nämlich: 8–7–6–5 oder *c̄–h–a–g*.

Weil aber dieses zusammengesetzter ist, wollen wir es später deutlich machen.

II. Sprungweise Fortschreitungen.

Wenn man von der 1ten Stufe in die 3te springt, so wird das Ohr erstere für den Grundton und die andere für die Terz der Tonica halten. Wenn man von der 1ten Stufe in die 4te springt, so wird das Ohr erstere entweder als Grundton der Tonica und die andere als Grundton

der Unterdominant halten, oder es hält auch schon erstere als Quint der Unterdominant, oder es ist auch möglich, sich erstere als Grundton der Tonica und die andere als Sept der Dominant vorzustellen. Wenn von der 1ten in die 5te Stufe gesprungen wird, so ist nichts natürlicher, als dass man erstere als Grundton und die andere als Quint der Tonica ansehe, obgleich es möglich ist, sich unter letzterer auch den Grundton der Dominant vorzustellen. Wenn man von der 1ten Stufe in die 6te springt, so kann das Ohr sich erstere entweder als Grundton der Tonica oder als Quint der Unterdominant vorstellen; die andere kann es aber nicht leicht anders, als für die Terz der Unterdominant annehmen. Der Sprung von der 1ten zur 7ten Stufe wird in einer einfachen Melodie nicht gebraucht. Wenn von der 1ten in die 8te Stufe oder umgekehrt gesprungen wird, so nimmt das Ohr sie am gewöhnlichsten als Grundton und Octav der Tonica auf, obgleich es möglich ist, ja zuweilen nöthig wird, sie sich als verdoppelte Quint der Unterdominant vorzustellen.

Wenn man von der 2ten oder 9ten Stufe in die 4te springt, so nimmt das Ohr sie als Quint und Sept der Dominant. Springt man von der 2ten oder 9ten Stufe in die 5te, so vernimmt man Quint und Octav der Dominant. Springt man von der 2ten oder 9ten auf die 7te Stufe, so vernimmt man erstere als Quint und die andere als Terz der Dominant. Der Sprung von der 2ten oder 9ten in die 6te Stufe lässt sich durch so einfache Grundaccorde nicht erklären und wird später berücksichtigt werden. Der Sprung von der 2ten in die 8te Stufe kommt ohnehin in einer einfachen Melodie nicht vor. Wenn von der 2ten in die 9te oder umgekehrt gesprungen wird, so fühlt man beide am leichtesten als verdoppelte Quint der Dominant.

Wenn von der 3ten Stufe in die 1te oder 8te gesprungen wird, so fühlt man am natürlichsten die Terz und den Grundton oder die Octav der Tonica. Wird von der 3ten oder 10ten Stufe in die 5te gesprungen, so fühlt man die Terz und Quint der Tonica. Springt man von der 3ten oder 10ten in die 6te Stufe, so kann man wohl erstere als Terz der Tonica und die andere als Terz der Unterdominant ansehen, obgleich, wie man später sehen wird, beide auf einen Accord bezogen werden können. Dass man in einer auf so einfachem Grunde beruhenden Melodie nicht leicht von der 3ten auf die 7te Stufe springen wird, weil beide nur auf einen Accord hindeuten, wie man später sehen wird, kann Jedermann fühlen. Leichter ist noch der Sprung von der 10ten auf die 7te Stufe anzuwenden, weil es möglich ist, sich erstere als Terz der Tonica und die andere als Terz der Dominant vorzustellen; damit dieses leichter geschehe, muss die 9te Stufe vorausgehen und die 8te nachfolgen, nämlich: 9–10–7–8 oder $\bar{d}$–$\bar{e}$–h–$\bar{c}$; die 9te Stufe gilt hier als Quint der Dominant und die 8te als Octav der Tonica. Der Sprung von der 3ten auf die 9te Stufe kommt in einer

einfachen Melodie nicht vor. Wenn nach der 3ten Stufe die 10te oder umgekehrt gehört wird, so fühlt man, nach einfacher Art, die verdoppelte Terz der Tonica.

Wenn man von der 4ten Stufe in die 2te oder 9te springt, so fühlt das Ohr die Sept und Quint der Dominant. Springt man von der 4ten oder 11ten Stufe in die 6te, so fühlt man den Grundton oder die Octav und die Terz der Unterdominant. Wird von der 4ten, besser von der 11ten, in die 7te Stufe gesprungen, so vernimmt man erstere als Sept und die andere als Terz der Dominant. Springt man von der 11ten Stufe in die 5te, so wird Sept und Grundton der Dominant gefühlt. Der Sprung von der 4ten Stufe in die 10te kommt in einer einfachen Melodie nicht vor. Wenn man, was in einer einfachen Melodie selten geschehen soll, von der 4ten Stufe in die 11te oder umgekehrt springt, so lassen sie sich als Grundton und Octav der Unterdominant noch am leichtesten erklären.

Hört man nach der 5ten die 1te oder 8te Stufe, so kann man füglich erstere als Quint und die andere als Grundton oder Octav der Tonica ansehen; jedoch kann auch erstere als Grundton der Dominant betrachtet werden. Hört man nach der 5ten Stufe die 2te oder 9te, so gilt die erstere als Grundton oder Octav und die andere als Quint der Dominant. Wenn man nach der 5ten die 3te oder 10te Stufe vernimmt, so lässt das Ohr billig erstere als Quint und die andere als Terz der Tonica gelten, wenn es nicht etwa erstere als Octav der Dominant erkennt. Lässt man nach der 5ten die 11te Stufe folgen, so vernimmt der Zuhörer erstere als Grundton und die andere als Sept der Dominant. Folgt nach der 5ten oder 12ten Stufe die 7te, so erkennt man erstere als Grundton oder Octav und die andere als Terz der Dominant. Der Sprung von der 12ten in die 6te Stufe ist in der einfachen Melodie sehr selten; soll er auf den einfachen Grundaccorden beruhen, so muss erstere als Quint der Tonica und letztere als Terz der Unterdominant gelten, wie später näher erklärt wird. Wenn man nach der 5ten Stufe die 12te oder umgekehrt vernimmt, so gelten sie entweder als Grundton und Octav der Dominant, oder als verdoppelte Quint der Tonica.

Wenn man von der 6ten in die 1te oder 8te Stufe springt, so fühlt man gewöhnlich die Terz und Quint der Unterdominant. Springt man von der 6ten in die 4te oder 11te Stufe, so versteht man darunter die Terz und den Grundton oder die Octav der Unterdominant. Der Sprung von der 6ten in die 2te oder 9te Stufe lässt sich durch so einfache Grundharmonien nicht erklären, darum wird er auf später verspart. Wenn man bei dem Sprunge von der 6ten in die 3te Stufe erstere als Terz der Unterdominant und die andere als Terz der Tonica fühlen lassen will, so muss die 5te Stufe vorangehen und die 4te nachfolgen, nämlich: 5–6–3–4 oder *g–a–e–f*; die 5te Stufe gilt hier als

Quint der Tonica und die 4te als Grundton der Unterdominant. Der Sprung von der 6ten in die 10te Stufe kann unmöglich dasselbe ausdrücken, weil beide Stufen eher als zu einem Accorde gehörig gefühlt werden, was man zwar auch bei dem Sprunge von der 6ten in die 3te Stufe annehmen kann; der feine Unterschied hierin wird später bemerkt werden. Der Sprung von der 6ten in die 12te Stufe gehört nicht zur einfachen Melodie. Der Sprung von der 13ten zur 7ten Stufe kommt zwar auch in der einfachen Melodie zuweilen vor, lässt sich aber durch so einfache Grundharmonien noch nicht genügend erklären. Der Sprung von der 6ten in die 13te Stufe oder umgekehrt, welcher in einer einfachen Melodie selten vorkommt, kann die verdoppelte Terz der Unterdominant andeuten.

Der Sprung von der 7ten in die 1te Stufe kommt in der einfachen Melodie nicht vor. Der Sprung von der 7ten in die 2te, besser in die 9te Stufe lässt die Terz und Quint der Dominant fühlen. Der Sprung von der 7ten in die 4te, besser in die 11te Stufe lässt Terz und Sept der Dominant erkennen. Den Sprung von der 7ten in die 5te oder 12te Stufe fühlt man als Terz und Grundton oder Octav der Dominant. Der Sprung von der 7ten in die 3te Stufe lässt nur einen Accord fühlen und kommt daher, weil er durch die einfachen Grundharmonien nicht erklärt werden kann, auch in der einfachen Melodie nicht vor. Eher lässt sich der Sprung von der 7ten in die 10te Stufe davon herleiten, indem man erstere als Terz der Dominant, die andere als Terz der Tonica betrachten kann; damit man dies leichter fühle, lässt man der 7ten Stufe die 8te vorausgehen und nach der 10ten die 9te folgen, nämlich: 8–7–10–9 oder $\bar{c}$–h–$\bar{e}$–$\bar{d}$; die 8te Stufe gilt hier als Octav der Tonica und die 9te als Quint der Dominant. Der Sprung von der 7ten in die 13te Stufe lässt sich noch nicht genügend erklären.

§ 3.

Wir haben bisher nur die Dreiklänge der Tonica, der Ober– und Unterdominant und den Septaccord der Dominant als alleinige Grundharmonien angenommen, und alle stufenweisen Fortschreitungen und Sprünge der Melodie, so viel es anging, darauf bezogen. Die Leser wissen aus der Harmonielehre bereits, dass mit diesen keine andere Harmoniefolge gemacht werden kann, als von der Tonica in eine der Dominanten und von jeder derselben wieder in die Tonica. Z. B. in C dur hätte der Fundamentalbass keine andern Fortschreitungen als: *C–G*, *C–F*, *F–C*, *G–C*; allgemeiner: 1–5, 1–4, 4–1, 5–1.

Um den Uebergang von der Tonica in die Oberdominant genau zu bezeichnen, geht die Melodie von der 1ten Stufe in die 2te, von der 8ten in die 7te, von der 3ten in die 2te, selten in die 4te. Um den Uebergang von der Tonica in die Unterdominant genau zu bezeichnen,

geht die Melodie von der 3ten oder 5ten Stufe in die 4te, von der 5ten in die 6te. Um den Uebergang von der Unterdominant zur Tonica genau zu bezeichnen, geht die 4te Stufe in die 5te oder 3te, die 6te in die 5te. Um den Uebergang von der Oberdominant zur Tonica zu bezeichnen, geht die 2te Stufe in die 1te oder 3te, die 4te in die 3te, die 7te in die 8te.

Soll der Uebergang von der Tonica in die Dominant nicht so genau bezeichnet werden, so ist genug, die 1te, 3te oder 8te Stufe in die 5te springen zu lassen, wodurch der Wechsel des Accordes nur als möglich angedeutet, aber nicht bestimmt ausgedrückt ist, weil die 5te Stufe auch als Quint der Tonica gelten kann. Man kann wohl auch von der 10ten in die 7te Stufe springen, wodurch abermals der Wechsel des Accordes bloss als möglich angedeutet wird, weil beide Stufen, die 10te und 7te, Antheile eines Nebendreiklangs sein können. Endlich kann man wohl auch von der 5ten in die 2te oder 7te Stufe springen, wobei es aber richtiger scheint, dass die 5te Stufe schon als Grundton oder Octav der Dominant gelte.

Soll der Uebergang von der Tonica in die Unterdominant nicht genau zu bezeichnen sein, so ist genug, die 1te oder 8te Stufe in die 4te oder 6te springen zu lassen, wodurch es scheint, dass die 1te oder 8te Stufe schon als Quint der Unterdominant angesehen werde. Man kann wohl auch von der 3ten oder 10ten Stufe in die 6te springen, wodurch aber der Accordwechsel bloss als möglich angedeutet wird, weil beide Stufen, die 3te und 6te, als Antheile eines Nebendreiklangs gelten können. Endlich kann man auch wohl von der 12ten in die 6te Stufe springen; hier wird abermals der Accordwechsel bloss als möglich angedeutet, weil beide Stufen, die 12te und 6te, Antheile eines Nebenseptaccordes sein können. Noch weniger kann der Accordwechsel vermuthet werden, wenn man von der 3ten oder 5ten Stufe in die 1te springt, weil letztere noch als Grundton der Tonica gefühlt wird.

Soll der Uebergang von der Unterdominant zur Tonica nicht genau verlangt werden, so ist hinlänglich, die 4te oder 6te Stufe in die 1te oder 8te springen zu lassen, wodurch der Wechsel der Accorde nur als möglich angedeutet, aber keineswegs bestimmt ausgedrückt wird, weil die 1te oder 8te Stufe auch als Quint der Unterdominant gelten kann. Man kann wohl auch von der 6ten Stufe in die 3te springen, dadurch wird aber wieder der Accordwechsel nur als möglich, nicht aber bestimmt angedeutet, weil beide Stufen, die 6te und 3te, Antheile eines Nebendreiklangs vorstellen können. Endlich kann man wohl auch von der 1ten oder 8ten Stufe in die 3te oder 5te springen, wobei es richtiger geurtheilt ist, dass die 1te oder 8te Stufe schon als Grundton der Tonica gelte.

Soll der Uebergang von der Dominant zur Tonica nicht ganz bestimmt sein, so ist genug, von der 5ten Stufe in die 1te, 8te, 3te oder 10te zu springen, wodurch es scheint, dass die 5te Stufe schon als

Quint der Tonica gelte. Man kann wohl auch von der 7ten Stufe in die 10te springen, wodurch aber der Accordwechsel bloss möglich, nicht nothwendig ist, weil die 7te und 10te Stufe als Antheile eines Nebendreiklangs angesehen werden können. Man kann ferner wohl von der 9ten auf die 3te Stufe springen, wodurch wieder der Accordwechsel nicht bestimmt unterschieden werden kann, weil die 9te und 3te Stufe auch als Antheile eines Nebenseptaccordes gelten können. Noch weniger kann der Accordwechsel vermuthet werden, wenn die 7te, 2te oder 9te Stufe in die 5te springt, weil letztere noch als Grundton oder Octav der Dominant gefühlt wird.

Aus dieser Untersuchung geht hervor, dass der Accordwechsel nur durch das stufenweise Fortschreiten der Melodie am bestimmtesten erkannt werden kann.

§ 4.

Nun wollen wir, dadurch, dass wir die Nebendreiklänge, Nebenseptaccorde und den Septnonaccord der 5ten Stufe zu Hülfe nehmen, der Melodie einen ausgedehnteren Wirkungskreis verschaffen. Am einfachsten wird es noch ausfallen, wenn man zu den bisher besprochenen Hauptaccorden bloss den Dreiklang und Septaccord der 2ten Stufe und den Septnonaccord der 5ten Stufe zu Hülfe nimmt, wobei der Fundamentalbass in der C dur Tonleiter so fortschreiten kann:

C–F–D–$\overset{9\,8}{7}$G–C, oder: C–F–$\overset{7}{\text{D}}$–$\overset{9\,8}{7}$G–C.

Allgemeiner so:

I–IV–II–$\overset{9\,8}{7}$V–I, oder: I–IV–$\overset{7}{\text{II}}$–$\overset{9\,8}{7}$V–I.

Etwas künstlicher, weil ausgedehnter, wird ihr Wirkungskreis, wenn man noch den Dreiklang und Septaccord der 6ten Stufe dazu nimmt, wobei der Fundamentalbass in der C dur Tonleiter folgende Fortschreitungen gewinnt:

C–$\overset{7}{\text{A}}$–$\overset{7}{\text{D}}$–$\overset{7}{\text{G}}$–C, oder: C–A–F–$\overset{7}{\text{D}}$–$\overset{7}{\text{G}}$–C, oder: C–F–A–$\overset{7}{\text{D}}$–$\overset{9\,8}{7}$G–C.

Allgemeiner so:

I–$\overset{7}{\text{VI}}$–$\overset{7}{\text{II}}$–$\overset{7}{\text{V}}$–I, oder: I–VI–IV–$\overset{7}{\text{II}}$–$\overset{7}{\text{V}}$–I, oder: I–IV–VI–$\overset{7}{\text{II}}$–$\overset{9\,8}{7}$V–I.

Noch künstlicher, weil noch ausgedehnter, wird der Wirkungskreis der Melodie, wenn man noch den Dreiklang und Septaccord der 3ten Stufe zu Hülfe nimmt, wobei das Fundament folgende Fortschreitungen gewinnt:

I–III–VI–II–$\overset{7}{\text{V}}$–I, oder: I–III–VI–VIII–IV–II–$\overset{7}{\text{V}}$–I, oder: I–V–$\overset{7}{\text{III}}$–VI–II–$\overset{7}{\text{V}}$–I, oder: I–V–III–VI–IV–II–V–I, auch wohl: I–V–$\overset{7}{\text{III}}$–VI–VIII–IV–VI–II–$\overset{7}{\text{V}}$–I.

Nimmt man noch den Dreiklang und Septaccord der 7ten Stufe zu Hülfe, so wird der Wirkungskreis noch grösser. Hierbei erhält das Fundament folgende Fortschreitungen:

I–IV–VII–III–VI–II–V–I, oder: I–IV–$\overset{7}{\text{VII}}$–III–VI–IV–II–V–I,

oder: I–IV–II–$\overset{7}{\text{VII}}$–III–VI–IV–$\overset{7}{\text{II}}$–$\overset{7}{\text{V}}$–I.

Wenn man endlich noch die Septaccorde der 4ten und 1ten Stufe dazu nimmt, so wird der Wirkungskreis noch erhöht. Das Fundament hat nun folgende Fortschreitungen gewonnen:

I–$\overset{7}{\text{IV}}$–$\overset{7}{\text{VII}}$–$\overset{7}{\text{III}}$–$\overset{7}{\text{VI}}$–$\overset{7}{\text{II}}$–$\overset{7}{\text{V}}$–I, oder: $\overset{87}{\text{I}}$–$\overset{87}{\text{IV}}$–$\overset{87}{\text{VII}}$–$\overset{87}{\text{III}}$–$\overset{87}{\text{VI}}$–$\overset{87}{\text{II}}$–$\overset{87}{\text{V}}$–I,

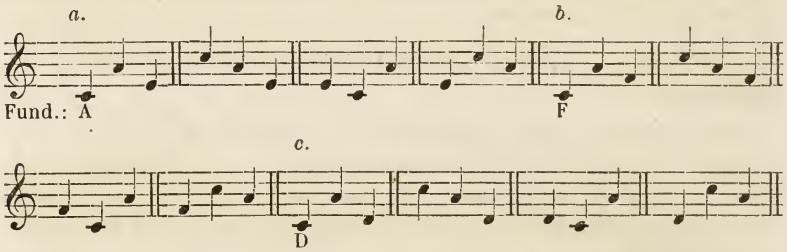
oder: I–V–$\overset{7}{\text{I}}$–IV–II–V–I.

Dass die Fortschreitungen des Fundamentalbasses der Melodie zu Grunde gelegt werden, ist billig. Wenn man aus der Melodie einer einzigen Stimme die richtige Folge der Harmonie abnehmen können soll, so muss der Tonsetzer sie vorher hineingelegt haben. Was giebt denn sonst Zusammenhang in einer Melodie, als die richtige Folge? Da übrigens die Gesetze der Harmonie und die Fortschreitung der einzelnen Stimmen aus der Harmonielehre bekannt sind, so werde ich hier nur insofern davon reden, als zu dem gegenwärtigen Zwecke nöthig ist.

§ 5.

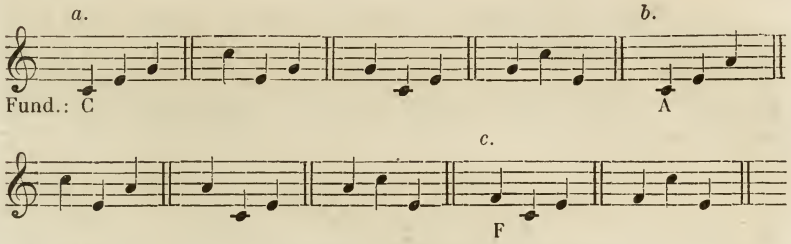
Nach dieser erweiterten Ansicht können die Sprünge der Melodie vielseitiger als zuvor betrachtet werden, und zwar:

I. Wenn von der 1ten oder 8ten auf die 6te Stufe gesprungen wird, so fühlt man entweder Terz und Octav des Dreiklangs der 6ten Stufe (*a.*), oder Quint und Terz der Unterdominant (*b.*), auch wohl Sept und Quint des Septaccordes der 2ten Stufe (*c.*). Um das eine oder das andere bestimmt fühlen zu lassen, lässt man diejenige Stufe, die den besagten Accord ergänzt, noch hinterher oder voraus hören. Z. B. in C dur:

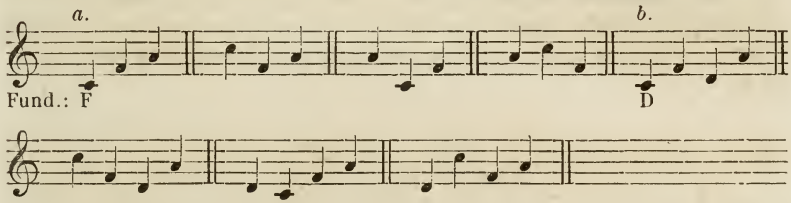


II. Wenn von der 1ten oder 8ten Stufe auf die 3te gesprungen wird, so fühlt man entweder Grundton und Terz der Tonica (*a.*), oder Terz und Quint des Dreiklangs der 6ten Stufe (*b.*), auch wohl Quint und Sept des Septaccordes der 4ten Stufe (*c.*). Um den Dreiklang der 1ten Stufe bestimmt fühlen zu lassen, lässt man noch die 5te Stufe vorausgehen oder nachfolgen; um den Dreiklang der 6ten Stufe deutlich zu ma-

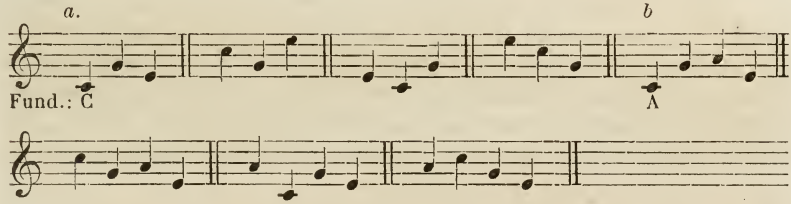
chen, lässt man noch die 6te Stufe später oder früher hören, und um den Septaccord der 4ten Stufe fühlen zu lassen, lässt man die 4te Stufe vorangehen. Z. B.



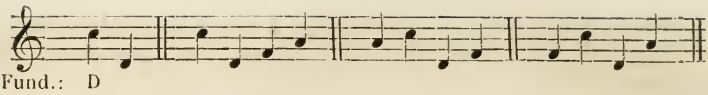
III. Wenn von der 1ten oder 8ten Stufe auf die 4te gesprungen wird, so fühlt man entweder Quint und Grundton des Dreiklangs der Unterdominant (*a.*), oder Sept und Terz des Septaccordes der 2ten Stufe (*b.*). Um den Dreiklang der Unterdominant bestimmt fühlen zu lassen, ist es genug, vor– oder nachher die 6te Stufe zu nehmen; um aber den Septaccord der 2ten Stufe fühlen zu lassen, muss auch noch früher oder später die 2te Stufe selbst gehört werden. Z. B.



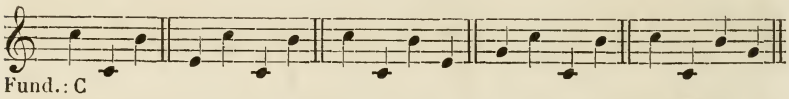
IV. Wenn man von der 1ten oder 8ten Stufe auf die 5te springt, so fühlt der Zuhörer entweder den Grundton und die Quint des Dreiklangs der Tonica (*a.*), oder die Terz und Sept des Septaccordes der 6ten Stufe (*b.*). Um den Dreiklang der Tonica bestimmt anzudeuten, braucht nur die 3te oder 10te Stufe vor– oder nachher gehört zu werden; um aber den Septaccord der 6ten Stufe fühlen zu lassen, muss auch noch früher oder später die 6te Stufe selbst gehört werden. Z. B.



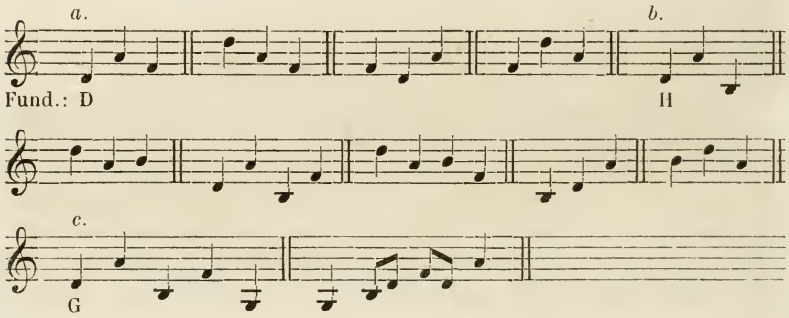
V. Wenn man von der 8ten auf die 2te Stufe springt, so fühlt man, auch ohne weitere Andeutung, den Septaccord der 2ten Stufe, obgleich das Fehlende auch folgen oder vorausgehen kann. Z. B.



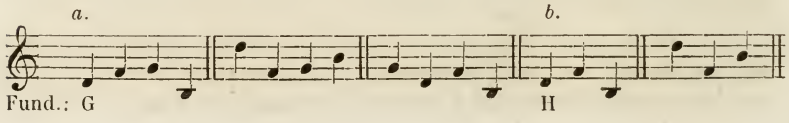
VI. Wenn man von der 1ten Stufe auf die 7te springt, was wohl nicht leichter geschehen kann, als wenn zuvor die 8te Stufe gehört wird, nämlich: 8–1–7, so fühlt man den Septaccord nach dem Dreiklang der 1ten Stufe; das Fehlende kann man vorausgehen oder nachfolgen lassen. Z. B.

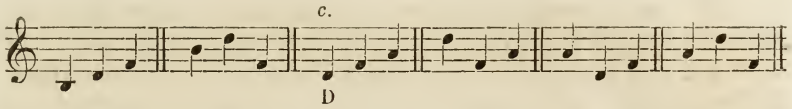


VII. Wenn man von der 2ten oder 9ten Stufe auf die 6te springt, so fühlt man entweder den Grundton und die Quint des Dreiklangs der 2ten (*a.*), oder die Terz und Sept des Septaccordes der 7ten (*b.*), oder die Quint und Non des Septnonaccordes der 5ten Stufe (*c.*). Um den Dreiklang der 2ten Stufe bestimmt fühlen zu lassen, braucht nur die 4te Stufe vor– oder nachher zu kommen; um den Septaccord der 7ten Stufe bestimmt auszudrücken, muss zuvor oder nachher die 7te Stufe selbst gehört werden; um aber den Septnonaccord der 5ten Stufe fühlen zu lassen, muss auch noch die tiefe 5te Stufe gehört werden. Z. B.

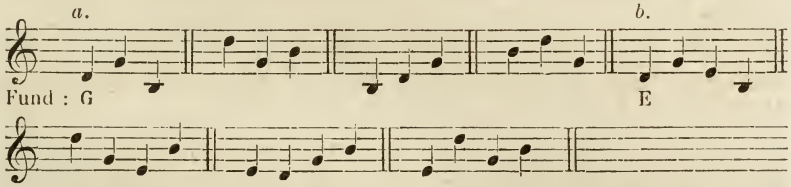


VIII. Wenn man von der 2ten oder 9ten Stufe auf die 4te springt, so fühlt man entweder die Quint und Sept des Septaccordes der 5ten (*a.*), oder Terz und Quint des Dreiklangs der 7ten (*b.*), oder Grundton und Terz des Dreiklangs der 2ten Stufe (*c.*). Um das eine oder andere bestimmt fühlen zu lassen, lässt man diejenigen Stufen, die den besagten Accord ergänzen, voraus oder hinterdrein hören. Z. B.

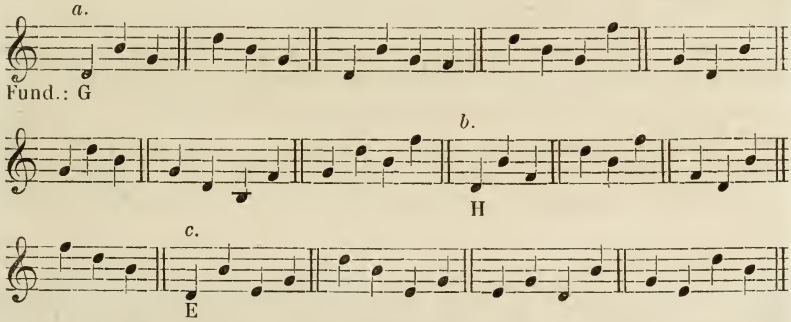




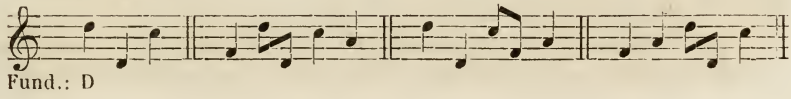
IX. Wenn man von der 2ten oder 9ten Stufe auf die 5te springt, so fühlt man entweder Quint und Octav des Dreiklangs der Oberdominant (*a.*), oder Sept und Terz des Septaccordes der 3ten Stufe (*b.*). Im ersten Falle braucht man zur näheren Bestimmung bloss die 7te, im zweiten Falle aber auch die 3te Stufe vor- oder nachher hören zu lassen. Z. B.



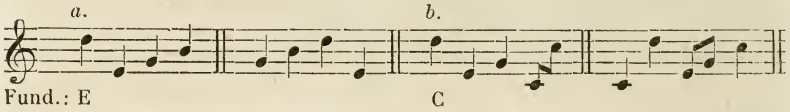
X. Wenn man von der 2ten oder 9ten Stufe auf die 7te springt, so fühlt man entweder Quint und Terz des Dreiklangs oder Septaccordes der Dominant (*a.*), oder Terz und Octav des Dreiklangs der 7ten (*b.*), oder Sept und Quint des Septaccordes der 3ten Stufe (*c.*). Um den einen oder andern Accord kenntlich zu machen, muss man diejenigen Stufen, die den besagten Accord ergänzen, früher oder später hören lassen. Z. B.



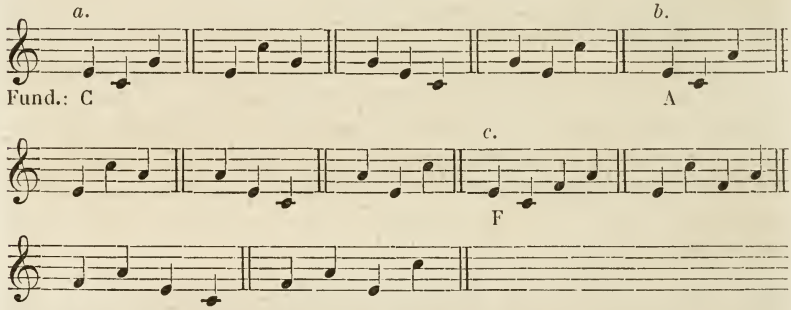
XI. Wenn man von der 2ten Stufe auf die 8te springt, welches dann am leichtesten angeht, wenn zuvor die 9te Stufe genommen wird, so fühlt man Grundton und Sept des Septaccordes der 2ten Stufe, welchem die Octav des Dreiklangs derselben Stufe vorangeht; noch vorher oder nachher können auch die den Accord ergänzenden Stufen kommen. Z. B.



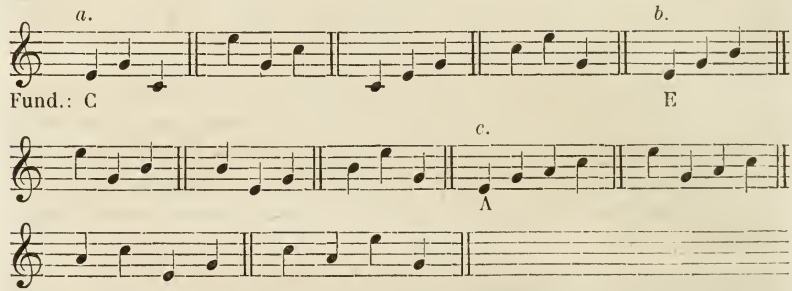
XII. Bei dem Sprung von der 9ten auf die 3te Stufe fühlt man Sept und Grundton des Septaccordes der 3ten Stufe (*a.*). Dass man auch Non und Terz der 1ten Stufe dabei fühlen kann, ist nicht schwer einzusehen (*b.*). Die ergänzenden Stufen können vorausgehen oder nachfolgen. Z. B.



XIII. Wenn man von der 3ten Stufe in die 1te oder 8te springt, so fühlt man entweder Terz und Grundton des Dreiklangs der Tonica (*a.*), oder Quint und Terz des Dreiklangs der 6ten Stufe (*b.*), oder Sept und Quint des Septaccordes der 4ten Stufe (*c.*). (Bemerkung wie bei II.) Z. B.

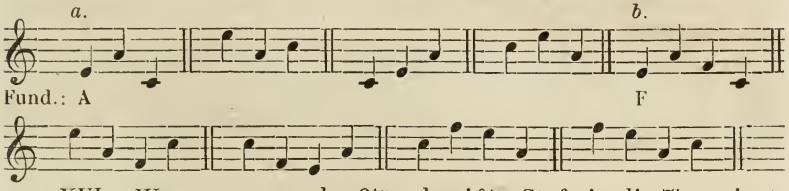


XIV. Bei dem Sprung von der 3ten oder 10ten Stufe in die 5te fühlt man entweder Terz und Quint des Dreiklangs der Tonica (*a.*), oder Grundton und Terz des Dreiklangs der 3ten Stufe (*b.*), oder Quint und Sept des Septaccordes der 6ten Stufe (*c.*). Um das eine oder andere bestimmt zu erkennen, müssen früher oder später diejenigen Stufen, welche den besagten Accord ergänzen, gehört werden. Z. B.

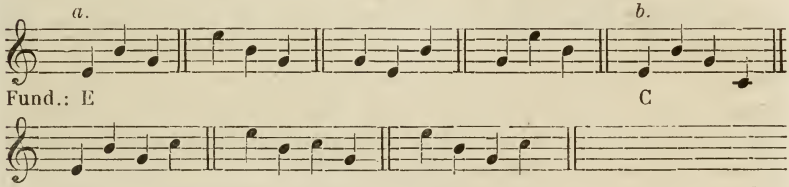


XV. Wenn man von der 3ten oder 10ten Stufe in die 6te springt, so fühlt das Ohr entweder Quint und Octav des Dreiklangs der 6ten

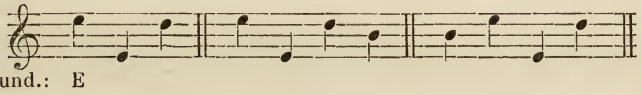
(*a.*), oder Sept und Terz des Septaccordes der 4ten Stufe (*b.*). Im ersten Falle lässt man die 1te oder 8te Stufe, im zweiten Falle aber auch noch die 4te Stufe gleich vorher oder unmittelbar nachher hören. Z. B.



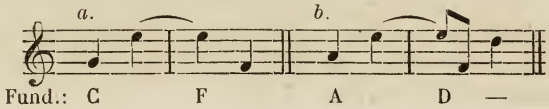
XVI. Wenn man von der 3ten oder 10ten Stufe in die 7te springt, so fühlt das Ohr entweder Grundton oder Octav und Quint des Dreiklangs der 3ten (*a.*), oder Terz und Sept des Septaccordes der 1ten Stufe (*b.*). Im ersten Falle ist es genug, wenn man vor- oder nachher die 5te Stufe hört, um den Dreiklang der 3ten Stufe bestimmt zu erkennen; im zweiten Falle muss aber auch noch die 1te oder 8te Stufe gehört werden, um das Gefühl des Septaccordes der 1ten Stufe zu erwecken. Z. B.



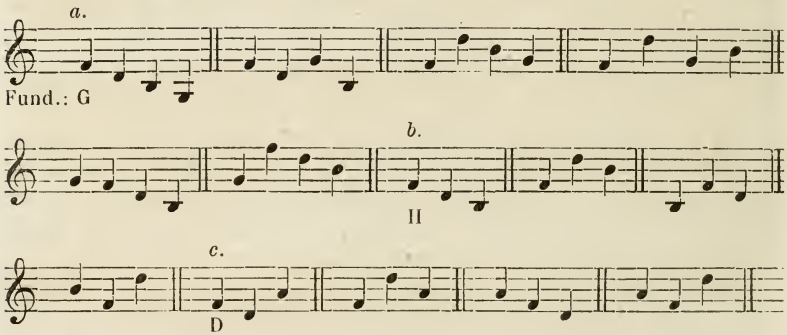
XVII. Wenn man von der 3ten Stufe auf die 9te springt, welches dann am leichtesten geschieht, wenn die 10te Stufe vorauskam, so fühlt man Grundton und Sept des Septaccordes der 3ten Stufe, und vorher die Octav des Dreiklangs derselben Stufe. Z. B.



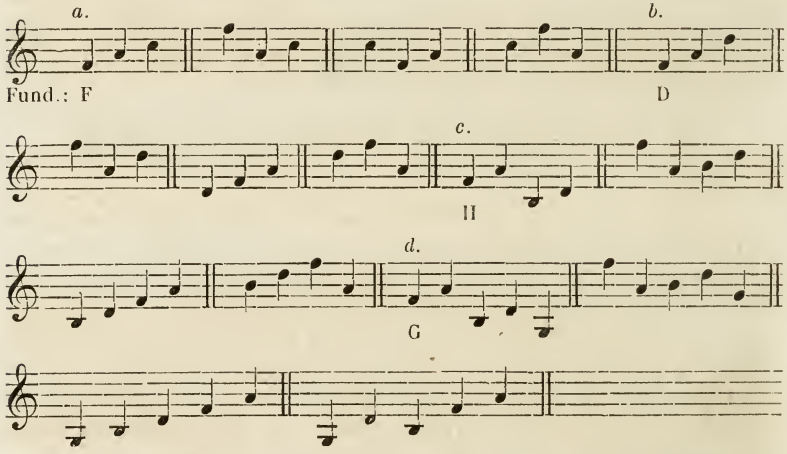
XVIII. Wenn von der 10ten auf die 4te Stufe gesprungen wird, welches dann am erträglichsten ist, wenn die 5te Stufe vorausging, so fühlt man die 10te Stufe zuerst als Terz der Tonica, dann als Sept der 4ten Stufe, und die 4te Stufe selbst als Grundton (*a.*). Man kann wohl auch die 10te Stufe als Non und die 4te als Terz der 2ten Stufe fühlen, wenn die 6te Stufe vorausgeht und die 9te nachfolgt, in welchem Falle die 10te Stufe zuerst als Quint der 6ten Stufe und dann als Non der 2ten Stufe gefühlt wird, welche, vor ihrer Auflösung in die Octav, in die Terz springt (*b.*). Z. B.



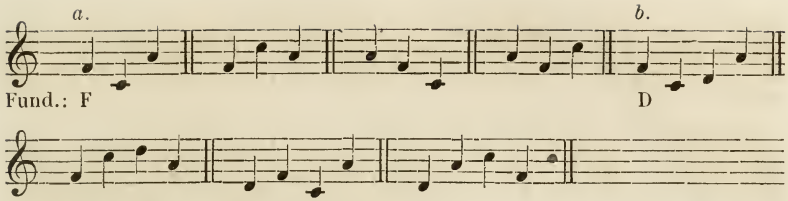
XIX. Bei dem Sprung von der 4ten Stufe auf die 2te oder 9te fühlt man entweder Sept und Quint des Septaccordes der Dominant (*a.*), oder Quint und Terz des Dreiklangs der 7ten Stufe (*b.*), oder Terz und Grundton des Dreiklangs der 2ten Stufe (*c.*). (Anmerkung wie bei VIII.) Z. B.



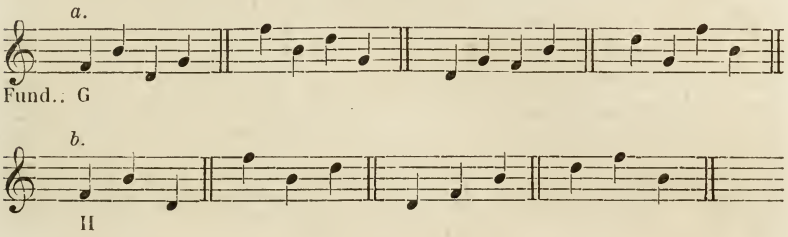
XX. Wenn von der 4ten oder 11ten auf die 6te Stufe gesprungen wird, so fühlt man entweder Grundton und Terz des Dreiklangs der Unterdominant (*a.*), oder Terz und Quint des Dreiklangs der 2ten Stufe (*b.*), oder Quint und Sept des Septaccordes der 7ten (*c.*), oder Sept und Non der Dominant (*d.*). Das Ergänzen dieser Accorde durch die übrigen Stufen ist auch hier, wie überall, nöthig, um das Angegebene bestimmt zu fühlen. Z. B.



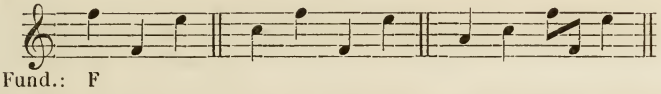
XXI. Bei dem Sprung von der 4ten Stufe auf die 1te oder 8te fühlt man entweder Grundton und Quint des Dreiklangs der Unterdominant (*a.*), oder Terz und Sept des Septaccordes der 2ten Stufe (*b.*). (Anmerkung wie bei III.) Z. B.



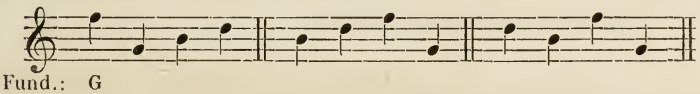
XXII. Wenn von der 4ten, besser von der 11ten, auf die 7te Stufe gesprungen wird, so fühlt man entweder Sept und Terz des Septaccordes der Dominant (*a.*), oder Quint und Octav des Dreiklangs der 7ten Stufe (*b.*). Im letzten Falle ist es genug, die 7te, im ersten Falle aber auch die 5te Stufe vor- oder nachher hören zu lassen. Z. B.



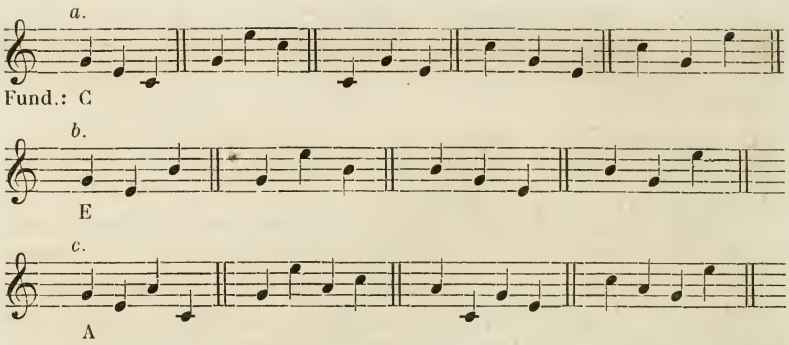
XXIII. Wenn von der 4ten in die 10te Stufe gesprungen wird, welches dann am thunlichsten ist, wenn die 11te Stufe vorausging, so fühlt man Grundton und Sept des Septaccordes der 4ten und zuvor die Octav des Dreiklangs derselben Stufe. Z. B.



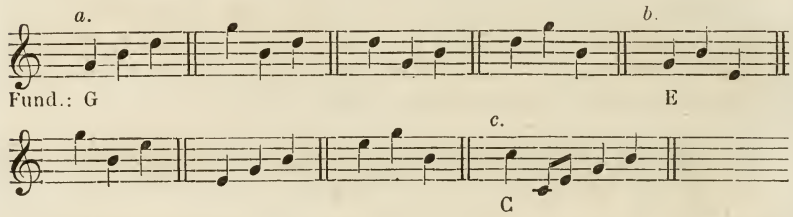
XXIV. Beim Sprung von der 11ten in die 5te Stufe fühlt man Sept und Grundton des Septaccordes der Dominant. Z. B.



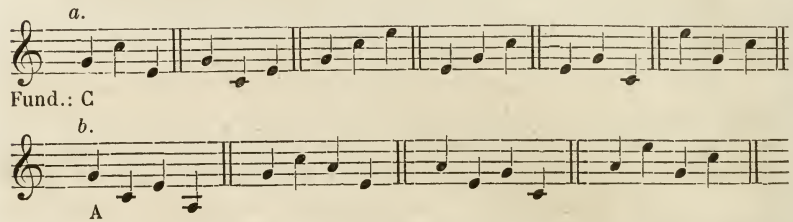
XXV. Wenn von der 5ten in die 3te oder 10te Stufe gesprungen wird, so fühlt man entweder Quint und Terz des Dreiklangs der Tonica (*a.*), oder Terz und Grundton oder Octav des Dreiklangs der 3ten Stufe (*b.*), oder Sept und Quint des Septaccordes der 6ten Stufe (*c.*). Um den Dreiklang der Tonica kennbar zu machen, lässt man die 1te oder 8te Stufe, um den Dreiklang der 3ten Stufe fühlen zu lassen, die 7te Stufe, und um den Septaccord der 6ten Stufe bestimmt zu bezeichnen, die 1te oder 8te und 6te Stufe vorhergehen oder nachfolgen. Z. B.



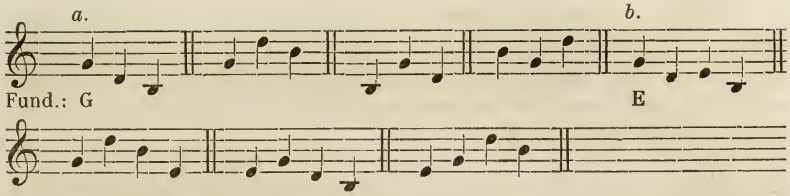
XXVI. Wenn von der 5ten oder 12ten in die 7te Stufe gesprungen wird, so fühlt man entweder Grundton und Terz der Dominant (*a.*), oder Terz und Quint des Dreiklangs der 3ten Stufe (*b.*), oder auch zuweilen Quint und Sept des Septaccordes der 1ten Stufe (*c.*). Im ersten Falle braucht man kaum noch die 9te Stufe als Kennzeichen; im zweiten Falle wird die 3te Stufe vor- oder nachher sich hören lassen; der letzte Fall kann kaum anders stattfinden, ausser es gehen die 8te, 1te und 3te Stufe voraus, nämlich: 8–1–3–5–7. Hier fühlt man die 8te Stufe als Octav und die 7te als Sept der 1ten Stufe. Z. B.



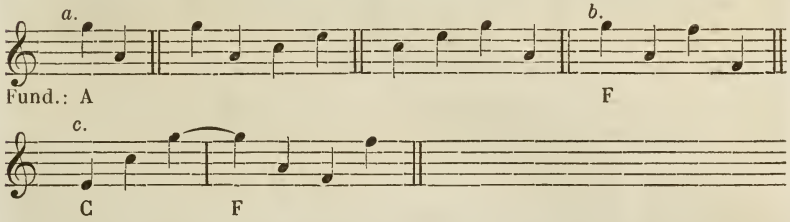
XXVII. Beim Sprung von der 5ten in die 8te oder 1te Stufe fühlt man entweder Quint und Octav oder Grundton des Dreiklangs der Tonica (*a.*), oder auch Sept und Terz des Septaccordes der 6ten Stufe (*b.*). (Anmerkung wie bei IV.) Z. B.



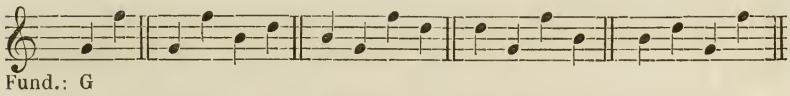
XXVIII. Beim Sprung von der 5ten in die 2te oder 9te Stufe fühlt man entweder Grundton und Quint des Dreiklangs der Dominant (*a.*), oder Terz und Sept des Septaccordes der 3ten Stufe (*b.*). (Anmerkung wie bei IX.) Z. B.



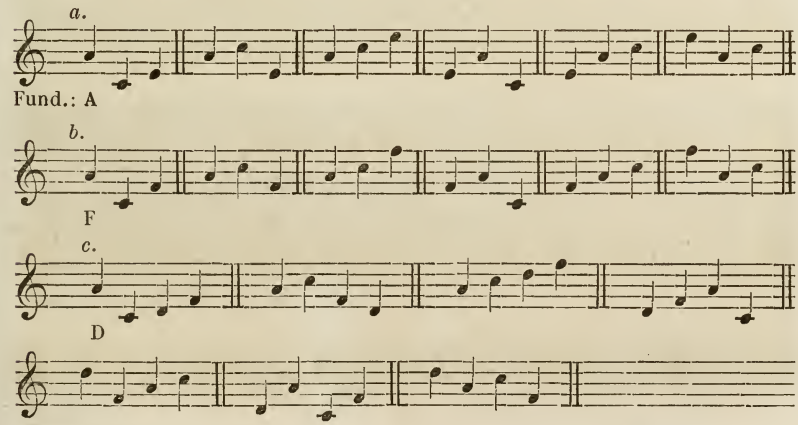
XXIX. Beim Sprung von der 12ten in die 6te Stufe fühlt man Sept und Grundton des Septaccordes der 6ten Stufe (*a.*); seltener fühlt man Non und Terz der 4ten Stufe (*b.*), wobei aber der Zusammenhang des Vorhergehenden und Nachfolgenden entscheiden muss (*c.*). Z. B.



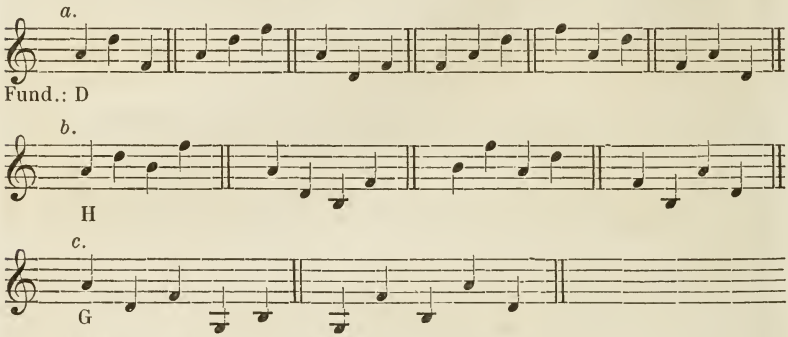
XXX. Wenn man von der 5ten Stufe in die 11te springt, so fühlt man Grundton und Sept des Septaccordes der Dominant. (Wie bei XXIV.) Z. B.



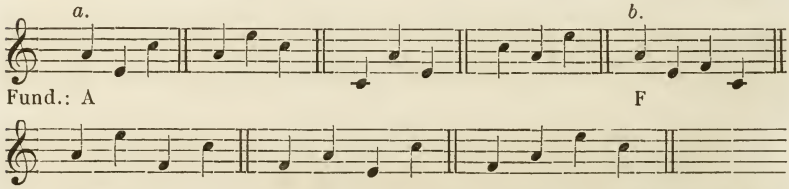
XXXI. Beim Sprung von der 6ten in die 1te oder 8te Stufe fühlt man entweder Octav und Terz des Dreiklangs der 6ten (*a.*), oder Terz und Quint des Dreiklangs der Unterdominant (*b.*), oder Quint und Sept des Septaccordes der 2ten Stufe (*c.*). (Anmerkung wie bei I.) Z. B.



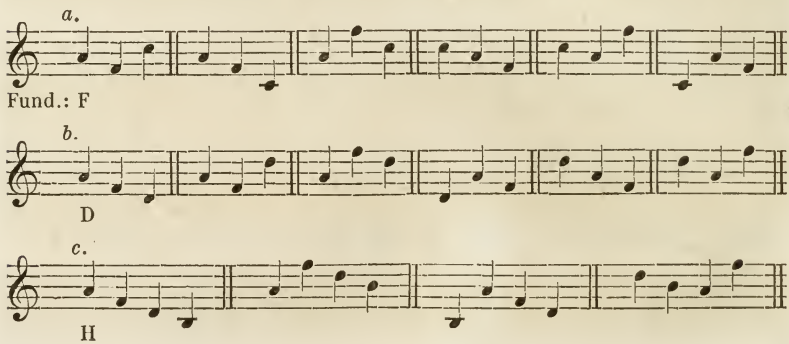
XXXII. Wenn man nach der 6ten die 9te oder 2te Stufe hören lässt, so fühlt man entweder Quint und Octav oder Grundton der 2ten Stufe (*a.*), oder Sept und Terz des Septaccordes der 7ten Stufe (*b.*), oder Non und Quint des Septnonaccordes der 5ten Stufe(*c.*). (Anmerkung wie bei VII.) Z. B.

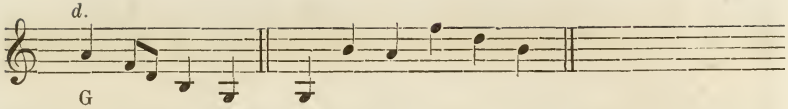


XXXIII. Wenn man von der 6ten in die 3te oder 10te Stufe springt, so fühlt man entweder Grundton und Quint des Dreiklangs der 6ten (*a.*), oder Terz und Sept des Septaccordes der 4ten Stufe (*b.*). (Anmerkung wie bei XV.) Z. B.

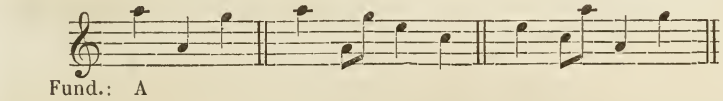


XXXIV. Wenn nach der 6ten Stufe die 4te oder 11te erscheint, so fühlt man entweder Terz und Grundton oder Octav des Dreiklangs der 4ten (*a.*), oder Quint und Terz des Dreiklangs der 2ten (*b.*), oder Sept und Quint des Septaccordes der 7ten (*c.*), oder Non und Sept des Septnonaccordes der 5ten Stufe (*d.*). (Anmerkung wie bei XX.) Z. B.

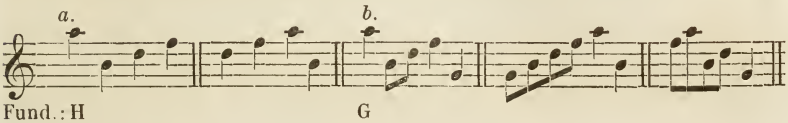




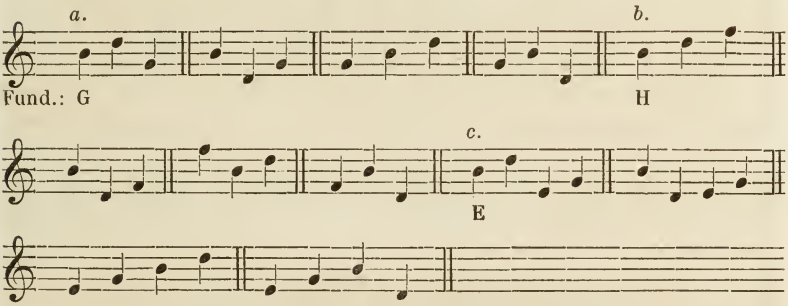
XXXV. Wenn nach der 6ten Stufe die 12te kommt, welches dann am leichtesten möglich ist, wenn die 13te vorausgeht, so fühlt man Grundton und Sept des Septaccordes der 6ten nach der Octav des Dreiklangs derselben Stufe. Z. B.



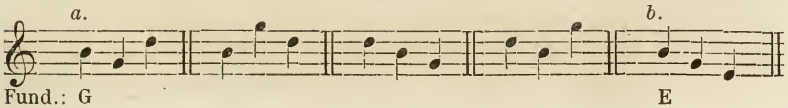
XXXVI. Wenn man nach der 13ten die 7te Stufe folgen lässt, so erkennt man entweder Sept und Grundton des Septaccordes der 7ten (*a.*), oder Non und Terz des Septnonaccordes der 5ten Stufe (*b.*). Z. B.

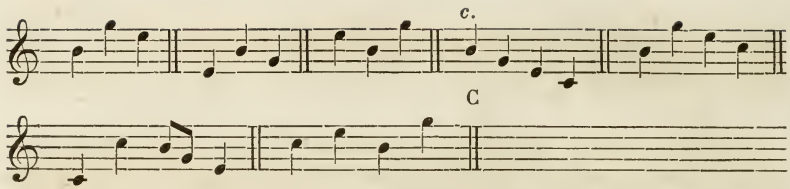


XXXVII. Wenn die 7te Stufe in die 2te oder 9te springt, so fühlt man entweder Terz und Quint des Dreiklangs der Dominant (*a.*), oder Octav und Terz des Dreiklangs der 7ten (*b.*), oder Quint und Sept des Septaccordes der 3ten Stufe (*c.*). (Anmerkung wie bei X.) Z. B.

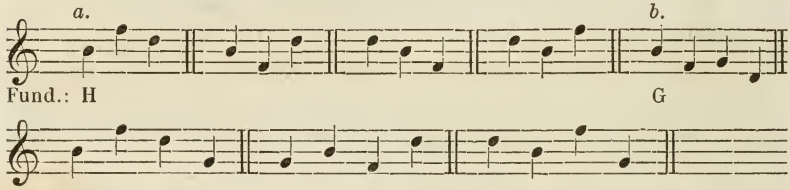


XXXVIII. Wenn die 7te Stufe in die 5te oder 12te springt, so fühlt man entweder Terz und Grundton oder Octav des Dreiklangs der Dominant (*a.*), oder Quint und Terz des Dreiklangs der 3ten (*b.*), seltener Sept und Quint des Septaccordes der 1ten Stufe (*c.*). (Anmerkung wie bei XXVI.) Z. B.

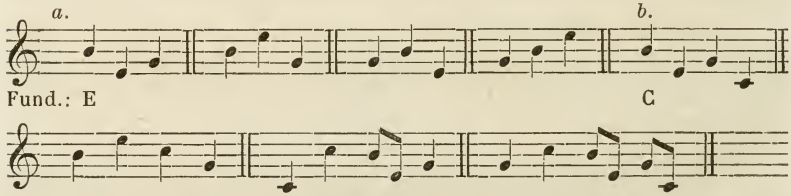




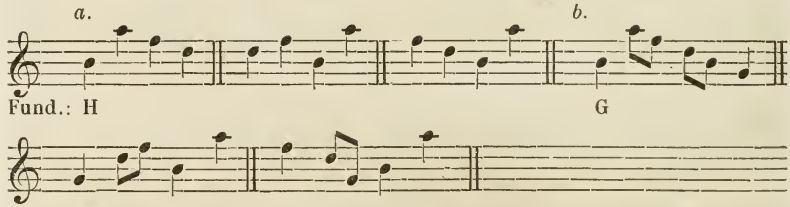
XXXIX. Wenn die 7te Stufe in die 4te, besser in die 11te Stufe springt, so gilt entweder Octav und Quint des Dreiklangs der 7ten Stufe (*a.*), oder Terz und Sept des Septaccordes der Dominant (*b.*). (Wie bei XXII.) Z. B.



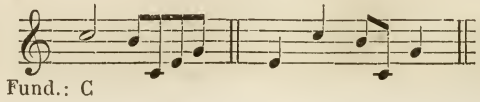
XXXX. Wenn die 7te Stufe in die 3te oder 10te springt, so fühlt man entweder Quint und Grundton oder Octav der 3ten (*a.*), oder Sept und Terz des Septaccordes der 1ten Stufe (*b.*). (Wie bei XVI.) Z. B.



XXXXI. Springt die 7te Stufe in die 13te, so fühlt man entweder Grundton und Sept des Septaccordes der 7ten (*a.*), oder Terz und Non des Septnonaccordes der 5ten Stufe (*b.*). (Wie bei XXXVI.) Z. B.



XXXXII. Wenn die 7te Stufe in die 1te springt, welches am besten geschieht, wenn die 8te Stufe vorher kam, so fühlt man Sept und Grundton des Septaccordes der 1ten nach dem Dreiklang derselben Stufe. Z. B.

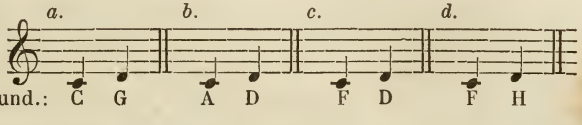


Was bis jetzt noch unentschieden und zweifelhaft ist, werden die folgenden §§ aufklären.

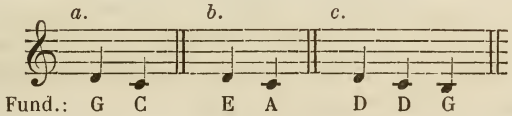
§ 6.

Nun zu den stufenweisen Fortschreitungen der Melodie in vielseitiger Hinsicht.

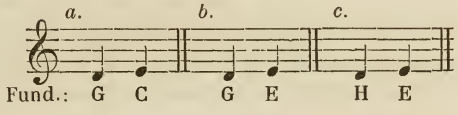
I. Wenn man von der 1ten Stufe in die 2te übergeht, so kann man den Uebergang vom Grundton der Tonica in die Quint der Dominant (*a.*), oder von der Terz des Dreiklangs oder Septaccordes der 6ten in die Octav des Dreiklangs der 2ten Stufe (*b.*), oder von der Quint des Dreiklangs der 4ten in die Octav der 2ten Stufe (*c.*), oder von der Quint der 4ten in die Terz des Dreiklangs der 7ten Stufe (*d.*) darunter verstehen. Z. B.



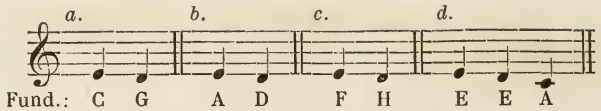
Geht hingegen die 2te Stufe in die 1te, so fühlt man den Uebergang entweder von der Quint der Dominant in die Octav der Tonica (*a.*), oder von der Sept des Septaccordes der 3ten Stufe in die Terz des Dreiklangs der 6ten (*b.*), auch wohl den Uebergang der Octav des Dreiklangs der 2ten in die Sept des Septaccordes derselben Stufe (*c.*). Z. B.



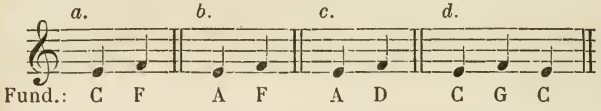
II. Wenn man von der 2ten Stufe in die 3te übergeht, so wird der Uebergang entweder von der Quint der Dominant in die Terz der Tonica (*a.*), oder in die Octav der 3ten Stufe (*b.*), oder von der Terz der 7ten Stufe in die Octav der 3ten Stufe (*c.*) darunter verstanden. Z. B.



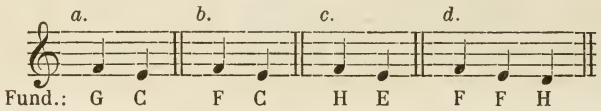
Geht man hingegen von der 3ten Stufe in die 2te, so fühlt man entweder erstere als Terz der Tonica und die andere als Quint der Dominant (*a.*), oder erstere als Quint der 6ten und die andere als Octav der 2ten Stufe (*b.*), oder erstere als Sept der 4ten und die andere als Terz der 7ten Stufe (*c.*), auch wohl erstere als Octav und letztere als Sept der 3ten Stufe (*d.*). Z. B.



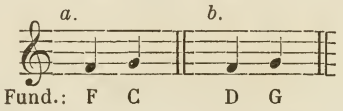
III. Wenn man von der 3ten Stufe in die 4te übergeht, so fühlt man entweder erstere als Terz der Tonica und letztere als Octav der Unterdominant (*a.*), oder erstere als Quint der 6ten Stufe und letztere wieder als Octav der Unterdominant (*b.*), oder erstere wie zuvor als Quint der 6ten und letztere als Terz der 2ten Stufe (*c.*), oder erstere noch einmal als Terz der Tonica und letztere als Sept der Dominant (*d.*). Z. B.



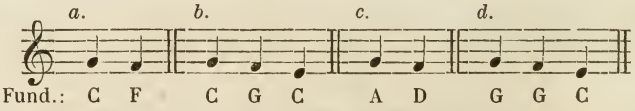
Geht man aber von der 4ten Stufe in die 3te, so fühlt man entweder erstere als Sept der Dominant und die andere als Terz der Tonica (*a.*), oder erstere als Octav der Unterdominant und die andere wieder als Terz der Tonica (*b.*), oder erstere als falsche Quint der 7ten und letztere als Octav der 3ten Stufe (*c.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der 4ten Stufe (*d.*). Z. B.



IV. Wenn man von der 4ten Stufe in die 5te übergeht, so fühlt man entweder erstere als Octav der Unterdominant und die andere als Quint der Tonica (*a.*), oder erstere als Terz der 2ten Stufe und die andere als Octav der Dominant (*b.*). Z. B.

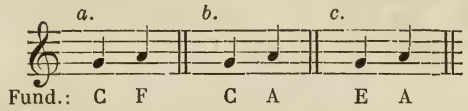


Geht man aber von der 5ten in die 4te Stufe, so fühlt man entweder erstere als Quint der Tonica und letztere als Octav der Unterdominant (*a.*), oder letztere als Sept der Dominant (*b.*), oder erstere als Sept der 6ten und die andere als Terz der 2ten Stufe (*c.*), oder erstere als Octav und die andere als Sept der Dominant (*d.*). Z. B.

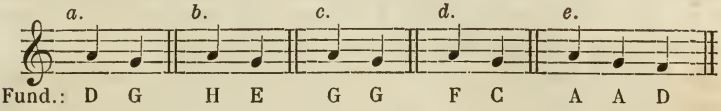


V. Wenn man von der 5ten in die 6te Stufe tritt, so fühlt das Ohr entweder erstere als Quint der Tonica und letztere als Terz der

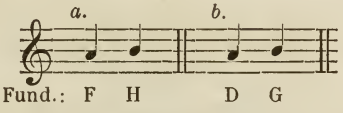
Unterdominant (*a.*), oder letztere als Octav der 6ten Stufe (*b.*), oder erstere als Terz der 3ten und letztere wieder als Octav der 6ten Stufe (*c.*). Z. B.



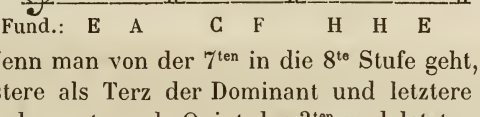
Geht man aber von der 6ten Stufe in die 5te, so erkennt man entweder erstere als Quint der 2ten Stufe und letztere als Octav der Dominant (*a.*), oder erstere als Sept der 7ten und letztere als Terz der 3ten Stufe (*b.*), oder erstere als Non und letztere als Octav der Dominant (*c.*), oder erstere als Terz der Unterdominant und letztere als Quint der Tonica (*d.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der 6ten Stufe (*e.*). Z. B.



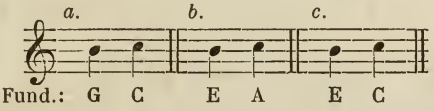
VI. Wenn man von der 6ten in die 7te Stufe übergeht, so fühlt man entweder erstere als Terz der Unterdominant und letztere als Octav der 7ten Stufe (*a.*), oder erstere als Quint der 2ten und letztere als Terz der Dominant (*b.*). Z. B.



Geht man aber von der 7ten Stufe in die 6te, so gilt entweder erstere als Quint der 3ten und letztere als Octav der 6ten Stufe (*a.*), oder erstere als Sept der 1ten und letztere als Terz der Unterdominant (*b.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der 7ten Stufe (*c.*). Z. B.

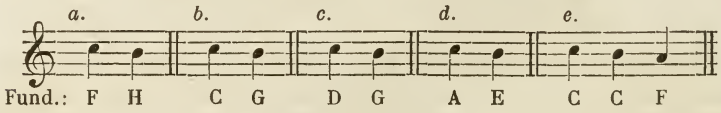


VII. Wenn man von der 7ten in die 8te Stufe geht, so fühlt man entweder erstere als Terz der Dominant und letztere als Octav der Tonica (*a.*), oder erstere als Quint der 3ten und letztere als Terz der 6ten Stufe (*b.*), oder letztere als Octav der Tonica (*c.*). Z. B.



Geht man aber von der 8ten Stufe in die 7te, so gilt entweder erstere als Quint der Unterdominant und letztere als Octav der 7ten

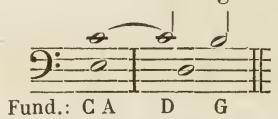
Stufe (*a.*), oder erstere als Octav der Tonica und letztere als Terz der Dominant (*b.*), oder erstere als Sept der 2ten Stufe und letztere wieder als Terz der Dominant (*c.*), oder erstere als Terz der 6ten und letztere als Quint der 3ten Stufe (*d.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der 4ten Stufe (*e.*). Z. B.



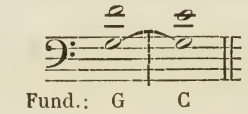
§ 7.

Jeder dissonirende, ja jeder nicht vollkommen reine Sprung muss ebenso aufgelöset werden, wie die gleichzeitig dissonirenden und unreinen Intervalle. Auch in der Melodie einer einzigen Stimme giebt es eine Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, verzögerte Auflösung und frei angeschlagene Dissonanzen.

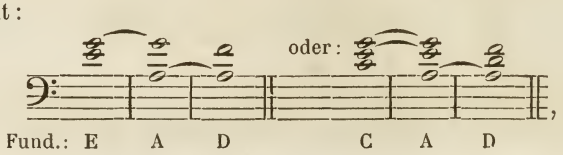
I. Der Septsprung. Geschieht er abwärts, so fühlt man den obern Ton nicht eher als Sept, bis der untere gehört wird, dadurch ist die Vorbereitung der Sept schon geleistet; um sie aufzulösen muss nun von dem untern Ton ein Sextsprung hinauf gemacht werden. Z. B. $\bar{c}$–*d*–$\dot{h}$. Hiermit wird folgender Satz ausgedrückt:



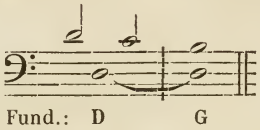
Geschieht er aufwärts, so fühlt man den obern Ton als frei angeschlagene Sept zu dem vorausgegangenen untern; um sie aufzulösen muss dieser obere Ton um eine Stufe abwärts gehen. Z. B. *g*–$\bar{f}$–$\bar{e}$. Hiermit wird folgender Satz ausgedrückt:



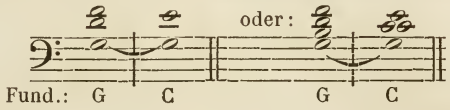
Da nur die Sept der Dominant ganz frei angegeben werden kann, so muss, wenn von irgend einer andern Stufe ein Septsprung aufwärts gemacht werden soll, entweder der höhere Ton kurz zuvor als Terz oder Quint gefühlt werden, damit die Sept eine Vorbereitung gewinne, z. B. $\bar{g}$–$\bar{e}$–*a*–$\bar{g}$–$\bar{f}$, oder: $\bar{g}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$–*a*–$\bar{g}$–$\bar{f}$, welches folgende Sätze ausdrückt:



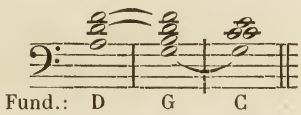
oder es muss zuvor ein Octavsprung abwärts gemacht werden, damit die Sept als durchgehend erscheine, z. B. $\bar{d}$–d–$\bar{c}$–h, womit folgender Satz ausgedrückt ist:



Nicht allein aber, wenn ein unmittelbarer Septsprung gemacht wird, ist darauf zu achten, sondern auch, wenn nach einem Quintsprung ein Terzsprung, oder nach einem Terz– ein Quintsprung, oder drei Terzensprünge in gerader Richtung gemacht werden. Z. B. g–$\bar{d}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$, oder: $\bar{f}$–$\bar{d}$–g–$\bar{e}$, oder: g–h–$\bar{d}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$, oder: $\bar{f}$–$\bar{d}$–h–g–$\bar{e}$–$\bar{c}$, womit folgender Satz ausgedrückt wird:

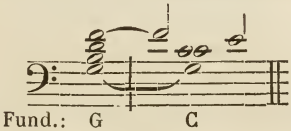


Im Aufsteigen tritt die Sept $\bar{f}$ frei ein; im Absteigen ist sie vorbereitet, indem man erst bei dem Tone g spürt, dass der Ton $\bar{f}$, der nun zwar schon vorbei ist, aber noch im Gedächtnisse haftet, eine Sept geworden ist, die man nun in $\bar{e}$ aufzulösen hat; insofern wäre durch die Folge: $\bar{f}$–$\bar{d}$–h–g–$\bar{e}$–$\bar{c}$ folgender Satz ausgedrückt:



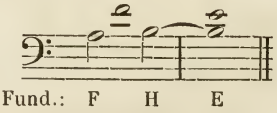
Ebenso gilt nicht allein das als Auflösung der Sept, wenn sie unmittelbar geschieht, sondern es können auch noch andere Antheile des Septaccordes zuvor gehört werden, z. B. statt: $\bar{f}$–g–$\bar{e}$ kann es heissen: $\bar{f}$–g–h–$\bar{e}$, oder: $\bar{f}$–g–h–$\bar{d}$–$\bar{e}$, oder: $\bar{f}$–g–$\bar{g}$–$\bar{e}$, oder mit Durchgängen: $\bar{f}$–g–a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$.

Wenn vor der Sept ein anderer Antheil des Septaccordes sich auflöset, so ist dieses eine Verzögerung der Septenauflösung. Z. B. $\bar{f}$–g–h–$\bar{c}$–$\bar{e}$, oder: $\bar{f}$–g–h–$\bar{d}$–$\bar{c}$–$\bar{e}$. Hiermit wird folgender Satz ausgedrückt:

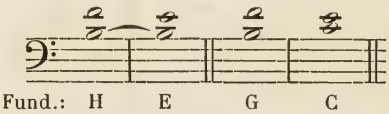


II. Der falsche Quintsprung. Wird er abwärts gemacht, so fühlt man den höhern Ton nicht eher als falsche Quint, bis der

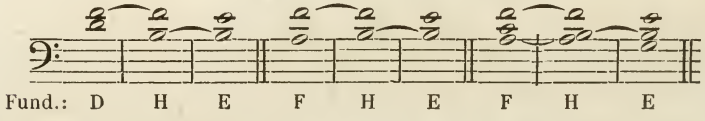
tiefere eingetreten ist, dadurch ist die Vorbereitung der falschen Quint schon gemacht; um sie aufzulösen muss nun von dem tiefern Ton ein Quartsprung aufwärts geschehen. Z. B. $\bar{f}$–h–$\bar{e}$. Hierdurch wird folgender Satz ausgedrückt:



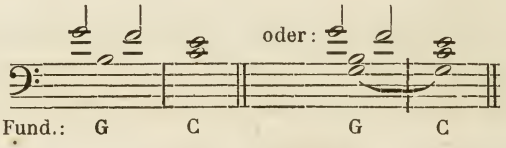
Geschieht er aufwärts, so fühlt man den obern Ton als frei angeschlagene falsche Quint zu dem vorausgegangenen tieferen; um sie aufzulösen, muss dieser obere Ton, der als falsche Quint gefühlt wird, um eine Stufe abwärts gehen. Z. B. h–$\bar{f}$–$\bar{e}$. Hierdurch kann einer der folgenden Sätze ausgedrückt sein:



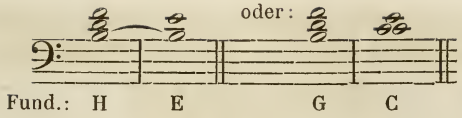
Um auch hier eine Vorbereitung der falschen Quint zu haben, muss der höhere Ton kurz zuvor als Terz oder Sext (ursprünglicher Grundton) gefühlt worden sein. Z. B. $\bar{f}$–$\bar{d}$–h–$\bar{f}$–$\bar{e}$, oder: $\bar{f}$–a–h–$\bar{f}$–$\bar{e}$, oder: $\bar{f}$–$\bar{c}$–a–h–$\bar{f}$–$\bar{e}$–g. Hiermit werden folgende Sätze ausgedrückt:



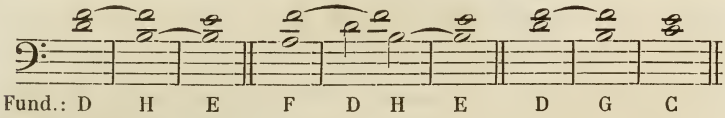
Soll die falsche Quint, wenn sie als ursprüngliche Sept gilt, durchgehend erscheinen, so muss zuvor ein Sextsprung abwärts gemacht werden. Z. B. $\bar{g}$–h–$\bar{f}$–$\bar{e}$, oder: g–$\bar{g}$–h–$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$. Hiermit wird folgender Satz ausgedrückt:



Nicht allein aber, wenn unmittelbar ein falscher Quintsprung gemacht wird, hat man darauf zu achten, sondern auch, wenn zwei kleine Terzsprünge in gerade fortgehender Richtung auf- oder abwärts gemacht werden. Z. B. h–$\bar{d}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$, oder: $\bar{f}$–$\bar{d}$–h–$\bar{e}$. Hiermit können folgende Sätze gemeint sein:

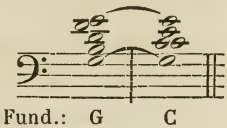


Im ersten Falle tritt die falsche Quint unvorbereitet ein; im zweiten ist sie vorbereitet, indem man erst bei dem Tone *h* merkt, dass $\bar{f}$, welcher Ton zwar schon vorbei ist, aber doch dem Gedächtnisse noch anhaftet, eine falsche Quint wurde, welche nun in den Ton $\bar{e}$ aufzulösen ist; insofern wäre durch die Folge: $\bar{f}$–$\bar{d}$–*h*–$\bar{e}$ auch einer der folgenden Sätze ausgedrückt:

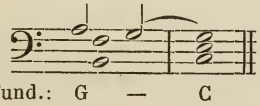


Ebenso gilt auch das als Auflösung der falschen Quint, wenn zuvor noch die Terz des falschen Dreiklangs gehört wird, die sodann um eine Stufe aufwärts geht. Z. B. statt: $\bar{f}$–*h*–$\bar{e}$ kann es heissen: $\bar{f}$–*h*–$\bar{d}$–$\bar{e}$.

Wenn die falsche Quint als ursprüngliche kleine Sept und folglich ihr Grundton als grosse Terz des Septaccordes der Dominant betrachtet wird, so kann es wie bei dem Septsprunge gehalten werden. Z. B. *g*–$\bar{f}$–*h*–$\bar{g}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$, oder: *g*–$\bar{f}$–*h*–$\bar{d}$–$\bar{g}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$, wodurch folgender Satz ausgedrückt wird:

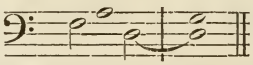


Wenn nach dem falschen Quintsprunge noch in die Sept des tiefern Tones hinauf gesprungen wird, so löset man die Sept zuerst und die falsche Quint zum zweiten auf. Z. B. *f*–*H*–*a*–*g*–*e*, oder: *H*–*f*–*a*–*g*–*e*. Man bemerkt aber hierbei, dass hier der Septnonaccord der Dominant zu Grunde liegt und dass folgender Satz ausgedrückt wird:

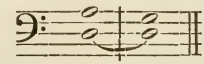


III. Der unreine Quintsprung ($^{27}/_{40}$). Wird er abwärts gemacht, so fühlt man den höhern Ton nicht eher als unreine Quint, bis der tiefere gehört wird, dadurch ist also die Vorbereitung der unreinen Quint schon gemacht; um sie aufzulösen muss nun von

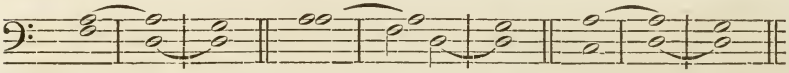
dem tiefern Ton ein reiner Quartsprung aufwärts gemacht werden. Z. B. *a–d–g*. Hierdurch wird folgender Satz ausgedrückt:

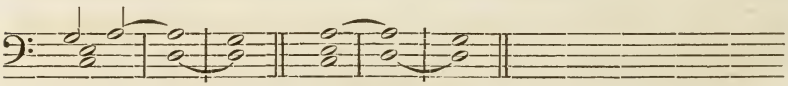


Wird er aufwärts gemacht, so fühlt man den obern Ton als unvorbereitete unreine Quint zu dem vorausgegangenen tiefern; um sie aufzulösen muss dieser obere Ton, der die unreine Quint macht, um eine Stufe abwärts gehen. Z. B. *d–a–g*. Hierdurch wird folgender Satz ausgedrückt:

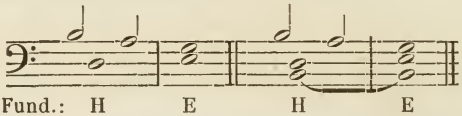


Um auch hier eine Vorbereitung der unreinen Quint zu erlangen, muss der höhere Ton zuvor als Terz oder Sext gefühlt worden sein. Z. B. *f–a–d–a–g*, oder: *a–f–d–a–g*, oder: *c–a–d–a–g*, oder: *c–e–a–d–a–g*, oder: *a–e–c–d–a–g*. Womit folgende Sätze ausgedrückt werden:

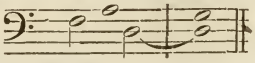




Soll die unreine Quint, wenn man sie als ursprüngliche Sept betrachtet, im Durchgange erscheinen, so muss zuvor, nämlich vor dem aufwärts gerichteten unreinen Quintsprung, ein Sextsprung abwärts geschehen sein. Z. B. *h–d–a–g–e*, oder: *H–h–d–a–g–e*, wodurch folgender Satz ausgedrückt wird:



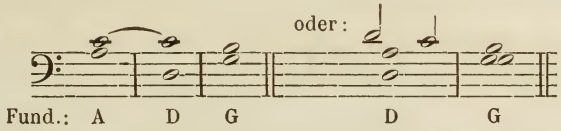
Auch der mittelbare unreine Quintsprung erfordert eine Auflösung. Z. B. *a–f–d–g*, oder: *d–f–a–g*. Im ersten Falle ist die unreine Quint *a* vorbereitet, indem man sie erst bei dem Tone *d* als solche erkennt, welche nun in den Ton *g* aufzulösen ist. Hiermit wird folgender Satz ausgedrückt:



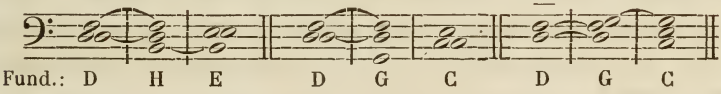
Im zweiten Falle tritt sie frei ein, wird aber ebenso aufgelöset.

Als Auflösung der unreinen Quint gilt auch, wenn zuvor noch die unreine Terz desselben Dreiklangs (der 2ten Stufe) gehört wird, die dann um eine Stufe aufwärts geht. Z. B. statt: *a–d–g* kann es heissen: *a–d–f–g*. Dass zunächst auch die unreine Terz berichtigt werden muss, davon wird bald die Rede sein.

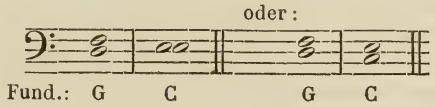
Wenn nach dem unreinen Quintsprunge sich noch die Sept des tiefern Tones hören lässt, so muss zuerst die Sept und dann die unreine Quint aufgelöset werden. Z. B. *a–d–c̄–h–g*. Hier löset sich die Sept $\bar{c}$ zuerst in *h* auf, dann auch die unreine Quint *a* in *g*. Damit aber die Sept $\bar{c}$ nicht ohne Vorbereitung erscheine oder wenigstens als Durchgang gefühlt werde, setzt man vor dieser Reihe noch $\bar{c}$ oder $\bar{d}$, nämlich: $\bar{c}$–*a–d–*$\bar{c}$–*h–g*, oder: $\bar{d}$–*a–d–*$\bar{c}$–*h–g*. Dann werden damit folgende Sätze ausgedrückt:



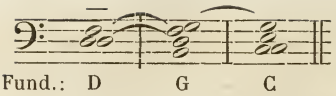
IV. Der unreine Terzsprung (27/32). Geschieht er abwärts, so fühlt man den höhern Ton nicht eher als unreine Terz, bis der tiefere eintritt, dadurch ist der Vorbereitung der unreinen Terz schon Genüge geleistet; sie braucht aber nicht eher aufgelöset zu werden, bis sie zuvor noch als falsche Quint oder als kleine Sept gefühlt worden ist. Z. B. *f–d–H–e*, oder: *f–d–G–e–c*, oder: *f–d–g–f–e–c*. Dadurch drücken sich folgende Sätze aus:



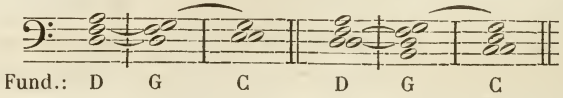
Wird er aufwärts gemacht, so tritt die unreine Terz, was nicht viel verschlägt, unvorbereitet ein. Fühlt man im Zusammenhange den tiefern Ton als Quint und den höhern als Sept des Septaccordes der Dominant, so geht man um eine Stufe abwärts. Z. B. *d–f–e*, oder vollkommener: *d–f–e–c*, wodurch folgender Satz ausgedrückt wird:



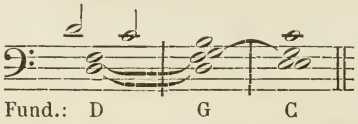
Lässt aber der Zusammenhang erst Grundton und Terz des Dreiklangs der 2ten Stufe spüren, so muss noch fortgefahren werden, bis sie als Quint und Sept der Dominant gefühlt werden können. Z. B. *d–f–H–g–e–c*, wodurch folgender Satz ausgedrückt wird:



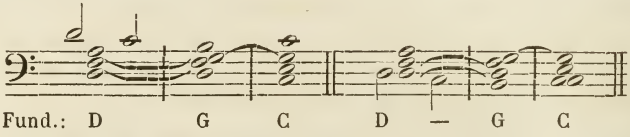
Wenn nach dem unreinen Terzsprung sich noch die unreine Quint des tiefern Tones hören lässt, so muss zuerst die unreine Quint sich auflösen, und dann erst kann die obgenannte Berichtigung der unreinen Terz, die jetzt schon als Sept gefühlt wird, vorgenommen werden. Z. B. *d–f–a–g–e*, oder: *f–d–a–g–f–e*, oder: *d–f–a–g–H–d–f–e–c*, wodurch folgende Sätze ausgedrückt werden:



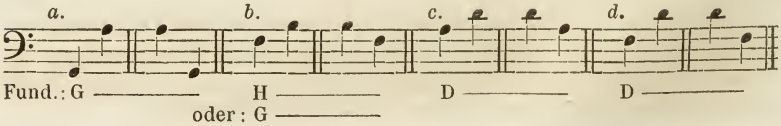
Wenn nach dem unreinen Terzsprung sich noch die Sept des untern Tones hören lässt, so wird zuerst die Sept aufgelöset, und sodann erst zur Berichtigung der unreinen Terz, die nun schon als Sept der Dominant gefühlt wird, geschritten. Z. B. *d̄–d–f–c̄–h–g–f–e–c̄*, wodurch folgender Satz ausgedrückt wird:



Wenn aber die unreine Quint und die Sept des untern Tones nach dem unreinen Terzsprung sich hören lassen, so wird zuerst die Sept, dann die unreine Quint aufzulösen sein, sodann erst kommt die Reihe an die unreine Terz, die seitdem schon als Sept der Dominant gefühlt wird und als solche aufgelöset werden muss. Z. B. *d̄–d–f–a–c̄–h–g–f–d–e–c̄–c*, oder, wenn die Sept unten zu stehen kommt, so: *f–d–c–a–H–d–g–f–e–c*, wodurch folgende Sätze ausgedrückt werden:



Aus dem Bisherigen lässt sich leicht das Aehnliche beurtheilen, z. B. der Nonsprung (*a.*), der übermässige (*b.*) und unreine Quartsprung (*c.*), und der unreine Sextsprung (*d.*). Dieses wird in C dur in folgenden Noten bestehen:



§ 8.

Durchgänge.

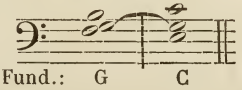
Selbst das stufenweise Fortschreiten in der Melodie zeigt nicht immer einen wirklichen Wechsel der Accorde an, obgleich die Möglichkeit. Dies trifft sich:

1. Wenn zwei Secundfortschreitungen auf- oder abwärts gemacht werden, womit der Raum einer Terz ausgefüllt wird. Z. B. *c–d–e*, oder: *e–d–c*. Hier kann der tiefste und höchste Ton als zu einem Accorde gehörig und der mittlere bloss als durchgehend betrachtet werden, obgleich es möglich ist, ihn auf einen Accord zu beziehen, der mit jenem Accorde, wozu der erste und letzte Ton gehören, in inniger Wechselwirkung ist.

2. Wenn drei Secundfortschreitungen auf- oder abwärts gemacht werden, wodurch der Raum einer Quart ausgefüllt wird. Z. B. *c–d–e–f*, oder: *f–e–d–c*. Hier kann abermals der tiefste und höchste Ton als zu einem Accorde gehörig und die beiden mittleren bloss als durchgehend betrachtet werden, obgleich es möglich ist, diese mittleren auf passende Zwischenaccorde zu beziehen.

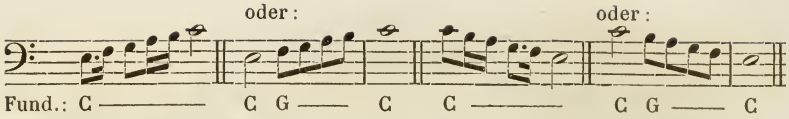
Hier muss bemerkt werden, dass, wenn man in gerader Richtung stufenweise fortgeht, die Aufmerksamkeit auf die beiden äussersten Töne, d. h. auf den höchsten und tiefsten, vorzüglich gerichtet ist.

Machen nun diese äussersten Töne eine Dissonanz oder sonst ein unreines Intervall gegen einander, so muss sodann für deren Auflösung gesorgt werden. Z. B. *f–g–a–h*, oder: *h–a–g–f*. Hier machen die beiden äussersten Töne eine übermässige Quart, nämlich *h* zu *f*, welche man am natürlichsten als Terz und Sept der Dominant fühlt, wozu auch das in der Mitte gehörte *g* beiträgt. Nun soll aber die Terz aufwärts und die Sept abwärts gehen, nämlich *h* in $\bar{c}$ und *f* in *e*; darum muss nach der Reihe: *f–g–a–h* noch $\bar{c}$ und *e*, und nach jener: *h–a–g–f* noch *e* und $\bar{c}$ folgen, und zwar inder hier angegebenen Ordnung, wodurch folgender Satz ausgedrückt wird:



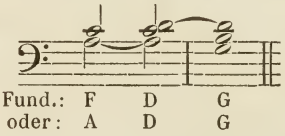
Geht aber der stufenweisen Folge: *f–g–a–h* der Ton *e* voraus, so braucht man am Ende nur noch $\bar{c}$ zunehmen, nämlich: *e–f–g–a–h–*$\bar{c}$. Geht der stufenweisen Folge: *h–a–g–f* der Ton $\bar{c}$ voraus, so braucht am Ende nur noch der Ton *e* gehört zu werden, nämlich: $\bar{c}$*–h–a–g–f–e*.

Die grössere oder mindere Betonung gewisser Töne kann entweder die Tonica allein oder zugleich die Dominant vernehmen lassen, wie hier zu sehen:



Ein ähnliches Beispiel ist die Folge: *a–h–c̄–d̄*, oder: *d̄–c̄–h–a*.

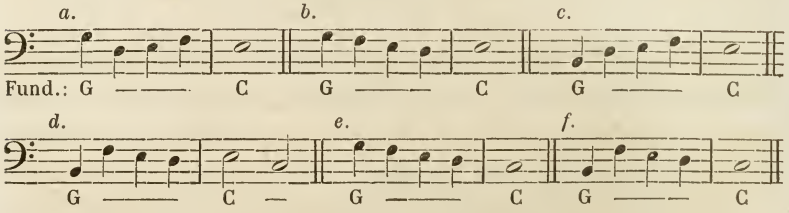
Hier machen die beiden äussersten Töne eine unreine Quart, nämlich *d̄* zu *a*, welche man am natürlichsten als Quint und Octav der 2ten Stufe betrachtet. Nun soll aber der Ton *a* als unreine Quint der 2ten Stufe abwärts gehen, nämlich in *g*, welcher Ton also in beiden Fällen am Ende noch nachfolgen muss, nämlich: *a–h–c̄–d̄–g*, oder: *d̄–c̄–h–a–g*. Im ersten Falle könnte es, weil *c̄* als Sept der 2ten Stufe gefühlt wird, welche die Auflösung in *h* verlangt, auch so heissen: *a–h–c̄–d̄–h–g*, wodurch folgender Satz ausgedrückt wird:



Im zweiten Falle, wo ohnehin nach *c̄* das *h* folgt, ist dieses unnöthig.

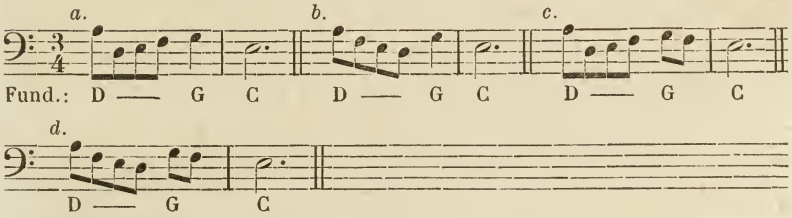
Noch ein ähnliches Beispiel ist die Folge: *d–e–f*, oder: *f–e–d*.

Hier machen die beiden äussersten Töne, nämlich *d* und *f*, eine unreine Terz. Werden sie sogleich als Quint und Sept der Dominant betrachtet, welches dann möglich ist, wenn *g* oder *H* vorausgeht, nämlich: *g–d–e–f*, oder: *g–f–e–d*, oder: *H–d–e–f*, oder: *H–f–e–d*, so ist nichts natürlicher, als dass der Ton *e*, welcher die Auflösung der Sept bildet, nachfolge, nämlich: *g–d–e–f–e*, oder: *g–f–e–d–e*, oder: *H–d–e–f–e*, oder: *H–f–e–d–e–c*; jedoch kann nach der Reihe: *g–f–e–d*, oder: *H–f–e–d*, wo ohnehin nach der Sept (*f*) der Ton ihrer Auflösung (*e*) folgt, genug sein, den Ton *c*, welcher den Grundton der Tonica andeutet, folgen zu lassen, womit auch die Quint des Septaccordes der Dominant die Auflösung erhält. Mit ordentlicher Takteintheilung sehen diese Melodien so aus:

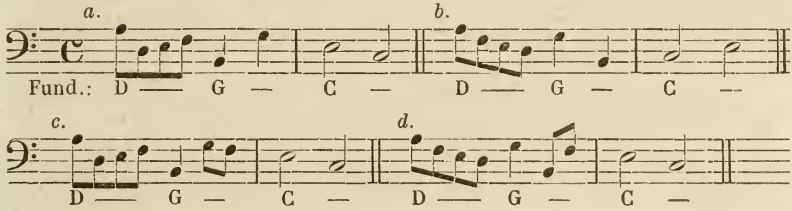


Werden aber die Töne *d* und *f* als Grundton und Terz der 2ten Stufe betrachtet, welches dann nöthig wird, wenn der Ton *a* voraus–

geht, so muss zuerst der Ton *a* als unreine Quint der 2ten Stufe in *g* aufgelöset werden; sodann wird erst zur Auflösung der unreinen Terz, welche nun schon als Sept der Dominant gefühlt wird, geschritten, nämlich so: *a–d–e–f–g–e*, oder: *a–f–e–d–g–e*, oder mit Wiederholung des Tones *f* auf folgende Art: *a–d–e–f–g–f–e*, oder: *a–f–e–d–g–f–e*. Mit ordentlicher Takteintheilung und unten angemerktem Fundamente sehen diese Melodien so aus:



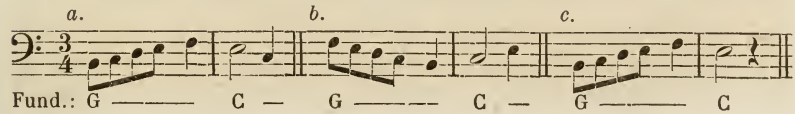
Es kann aber noch vor- oder nachher die Terz der Dominant, der Ton *H*, sich hören lassen; dafür muss am Ende noch *c* als Auflösung des Leittones *H* gehört werden. Hierdurch erhalten wir die Tonreihe: *a–d–e–f–H–g–e–c*, oder: *a–f–e–d–g–H–c–e*, oder mit Wiederholung des Tones *f* auf diese Art: *a–d–e–f–H–g–f–e–c*, oder: *a–f–e–d–g–H–f–e–c*. Mit gehöriger Takteintheilung und unten mit Buchstaben angedeutetem Fundamente sehen diese Melodien so aus:

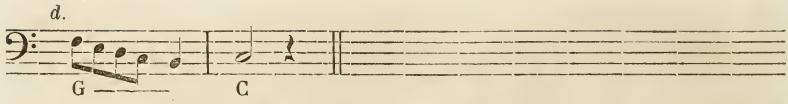


Um die Leser über diesen Gegenstand noch mehr in's Klare zu setzen, müssen wir noch weiter gehen.

I. Die Folge der Töne: *H–c–d–e–f*, oder: *f–e–d–c–H* lässt an den beiden äussersten Tönen, *H* und *f*, eine falsche Quint fühlen, welche am natürlichsten als Terz und Sept der Dominant erkannt werden; darum muss die Sept *f* in *e* und die Terz *H* in *c* gehen, nämlich: *H–c–d–e–f–e–c*, oder: *f–e–d–c–H–c–e*. Weil jedoch im ersten Falle ohnehin nach *H* das *c*, und im zweiten Falle nach *f* das *e* folgt, so kann auch der letzte Ton in der Reihe jederzeit wegbleiben.

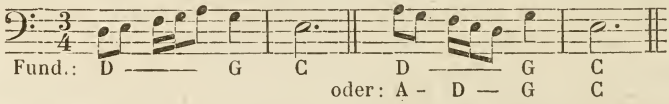
Mit folgender Takteintheilung werden diese Melodien, welchen das Fundament beigefügt ist, leicht begriffen werden.





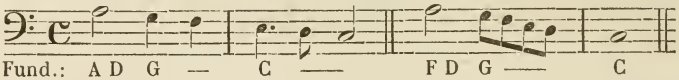
II. Die Folge der Töne: *d–e–f–g–a*, oder: *a–g–f–e–d* enthält in den äussersten Tönen, *d* und *a*, eine unreine Quint, welche dadurch gelöset wird, dass man hinterdrein den Ton *g* hören lässt, nämlich: *d–e–f–g–a–g*, oder: *a–g–f–e–d–g*. Im zweiten Falle ist es aber nicht eigentlich nöthig, weil nach *a* ohnehin unmittelbar der Ton *g* folgt. So wie man aber den Ton *a* als unreine Quint fühlt, so fühlt man zugleich den Ton *f* als unreine Terz. Nachdem man also die unreine Quint gelöset hat, so geht man an die Auflösung der unreinen Terz, welche man seitdem schon als Sept der Dominant fühlt, welche um eine Stufe abwärts in *e* gehen muss, wodurch folgende Tonreihe entsteht: *d–e–f–g–a–g–e*, oder: *a–g–f–e–d–g–e*.

Mit folgender Takteintheilung und beigefügtem Fundamente werden diese Melodien leicht begriffen werden.

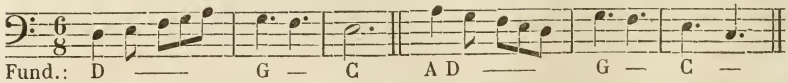


Im zweiten Falle ist auch das *e* am Ende nicht nöthig, weil nach dem Tone *f* ohnehin sogleich das *e* folgt; damit man aber dieses *e* leichter als Terz der Tonica *c* fühlen kann, lässt man nach der Reihe: *a–g–f–e–d* das *c* folgen.

Folgende verschiedene Takteintheilung dieser Melodie lässt auch die verschiedene Eintheilung im Fundamente bemerken.

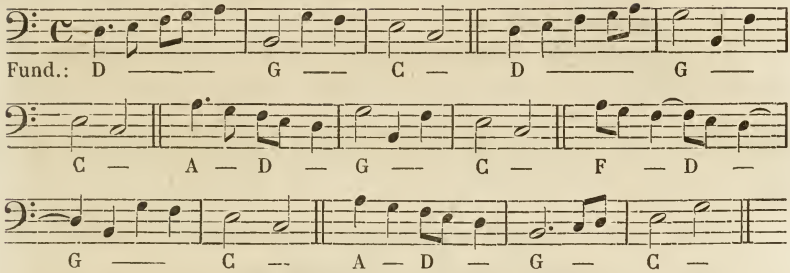


Dass man den Ton *c* nach jeder der hier angeführten Tonreihen folgen lassen kann, ist billig. Dass man den Ton *f* nach Auflösung der unreinen Quint, wonach er als Sept gefühlt wird, noch einmal wiederholen kann, bevor er als diese aufgelöset wird, zeigt folgende Tonreihe: *d–e–f–g–a–g–f–e*, oder: *a–g–f–e–d–g–f–e–c*. Diese Melodie könnte unter andern auch so in den Takt eingetheilt werden:



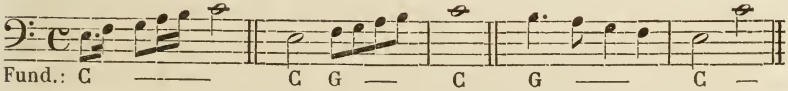
Man kann auch vor oder nach der Auflösung der unreinen Quint (*a*) in die Octav der Dominant (*g*) die Terz derselben (*H*) hören lassen, welche sodann als Leitton in den Hauptton (*c*) zu gehen verlangt. Hieraus entspringen folgende Tonreihen: *d–e–f–g–a–H–g–f–e–c*, oder: *d–e–f–g–a–g–H–f–e–c*, oder: *a–g–f–e–d–g–H–f–e–c*, oder:

a–g–f–e–d–H–g–f–e–c, oder: *a–g–f–e–d–H–c–d–e–g*. In der Takteintheilung beiläufig so:



III. Die Folge: *e–f–g–a–h*, oder: *h–a–g–f–e* enthält zwar in den äussersten Tönen, *e* und *h*, eine reine Quint, aber es wird zugleich die übermässige Quart, welche die Töne *f* und *h* zusammen machen, dabei gefühlt. Da man sich *f* und *h* am natürlichsten als Sept und Terz der Dominant vorstellt, wovon erstere um eine Stufe abwärts in *e* und letztere eine Stufe aufwärts in $\bar{c}$ verlangt, so sehnt man sich am Ende dieser Reihen nach dem Tone $\bar{c}$, wodurch folgende verlängerte Reihen entstehen: *e–f–g–a–h–*$\bar{c}$, oder: *h–a–g–f–e–*$\bar{c}$. Im zweiten Falle ist die Auflösung der Sept der Dominant (*f*) in die Terz der Tonica, nämlich in *e*, ohnehin schon enthalten; im ersten Falle müsste aber *e* als Auflösung der Sept erst noch nachkommen: da aber die äussersten Töne jetzt ohnehin schon *e* und $\bar{c}$ sind und als Terz und Octav der Tonica gefühlt werden, so vermisst man das *e* am Ende nicht mehr.

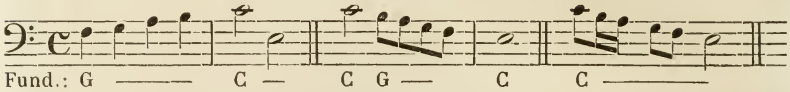
Bei verschiedener Takteintheilung fühlt man die erste Tonreihe auf zweierlei Art; die zweite aber nur auf einerlei Weise, wie hier zu sehen:



IV. Die Folge: *f–g–a–h–*$\bar{c}$, oder: *c–h–a–g–f* enthält zwar abermals in den äussersten Tönen, *f* und $\bar{c}$, eine reine Quint, aber es wird, wie zuvor, auch die übermässige Quart *f* und *h* dabei gefühlt, welche man am natürlichsten als Sept und Terz der Dominant fühlt, und diesem gemäss nach Auflösung derselben verlangt. Man erwartet daher am Ende dieser Reihen noch den Ton *e*, nämlich: *f–g–a–h–*$\bar{c}$*–e*, oder: $\bar{c}$*–h–a–g–f–e*. Im ersten Falle ist die Auflösung der Terz der Dominant (*h*) in die Octav der Tonica ($\bar{c}$) ohnehin schon enthalten; im zweiten Falle müsste das $\bar{c}$ als Auflösung des Leittones erst noch

nachkommen: da jetzt aber die äussersten Töne ohnehin schon $\bar{c}$ und e sind und als Octav und Terz der Tonica gefühlt werden, so vermisst man das $\bar{c}$ am Ende nicht.

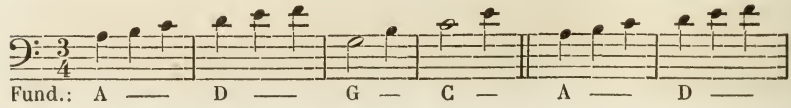
Bei verschiedener Takteintheilung kann die zweite Tonreihe auf zweierlei Art gedeutet werden, nicht so die erste, wie hier zu sehen:

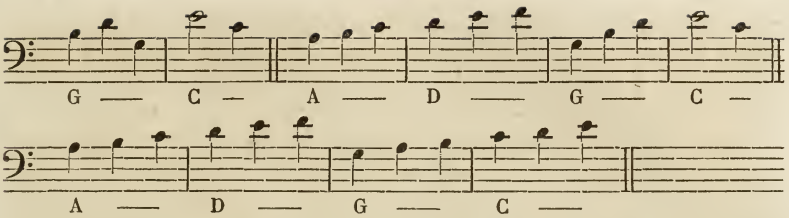


V. Die Folge: g–a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$, oder: $\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–g enthält in den äussersten Tönen eine reine Quint. Zwar lässt sich die unreine Quart a–$\bar{d}$ zugleich vernehmen, wobei der Ton a als ursprüngliche unreine Quint der 2ten Stufe erkannt wird, aber er erhält im zweiten Falle schon seine Auflösung in den Ton g, welcher letztere Ton auch im ersten Falle nachkommen sollte; weil er aber dort gleich anfangs gehört wird, so vermisst man ihn am Ende nicht. Es bleibt daher nichts zu bemerken übrig, als dass, weil nun einmal die unreine Quint der 2ten Stufe gefühlt wurde, nun auch Dreiklang oder Septaccord der Dominant und Dreiklang der Tonica hinterdrein erwartet wird.

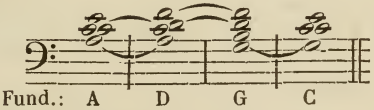
VI. Die Folge: a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$, oder: $\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a enthält in den äussersten Tönen eine reine Quint, zugleich lässt sich aber die unreine Quart a–$\bar{d}$ vernehmen, wobei der Ton a als unreine Quint der 2ten Stufe erkannt wird. Daraus lässt sich begreifen, dass das Ohr im ersten Falle erst noch Bestimmtheit über den Dreiklang der 2ten Stufe verlangt, welche durch den Ton $\bar{f}$ als Terz desselben erlangt wird; hiernächst verlangt es die Auflösung der unreinen Quint durch den Ton g; weil nun hierdurch Sept und Grundton der 5ten Stufe gefühlt wird, so verlangt auch die Sept der Dominant wieder eine Auflösung. Noch mehr: durch die Reihe: a–$\bar{h}$–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$, wo a als unreine Quint gefühlt wird, kann es nicht fehlen, den Ton $\bar{c}$ als Sept der 2ten Stufe zu empfinden, welcher seine Auflösung in die Terz der Dominant, d. h. in den Ton h, benöthigt. Dadurch lässt sich folgende Tonreihe: a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$–g–h–$\bar{c}$–$\bar{e}$, oder: a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$–h–$\bar{d}$–g–$\bar{e}$–$\bar{c}$, oder: a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$–g–h–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$, oder statt der Sprünge ein stufenweises Fortschreiten: a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$–g–a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$ herleiten.

Diese Tonreihen lassen sich folgenderweise in den Takt eintheilen und mit Fundamenten bezeichnen:

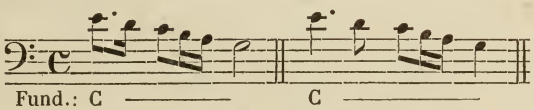




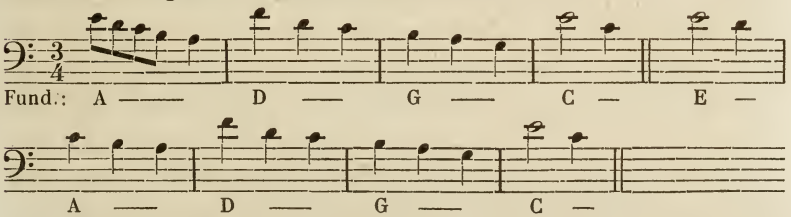
Um die obenstehende Erklärung noch besser verstehen zu können, muss bemerkt werden, dass diese Melodien folgenden Satz auszudrücken haben:



Im zweiten Falle (in der absteigenden Folge) ist es genug, nach dem Tone *a*, der als unreine Quint der 2ten Stufe gefühlt wird, den Ton seiner Auflösung, *g*, hören zu lassen, nämlich: *e̅–d̅–c̅–h–a–g*, um so mehr, weil jetzt die äussersten Töne als Terz und Quint der Tonica, deren Octav auch in der Mitte vernommen wird, gefühlt werden können, besonders dann, wenn sie auf folgende Weise in den Takt eingetheilt werden:



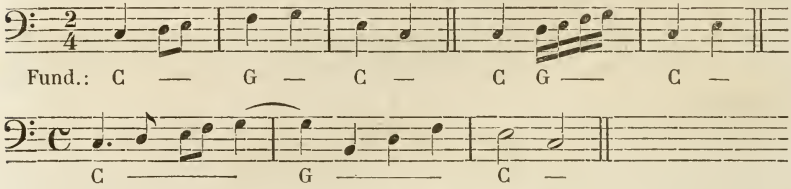
Uebrigens kann man ebenso wie im ersten Falle handeln, wie folgende Tonreihe zeigt: *e̅–d̅–c̅–h–a–f̅–d̅–c̅–h–a–g–e̅–c̅*, welche folgendermassen eingetheilt werden kann:



VII. Die Folge: *c–d–e–f–g*, oder: *g–f–e–d–c* enthält in den äussersten Tönen eine reine Quint, und man fühlt sie als Grundton und Quint der Tonica. Wenn man die unreine Terz *f* und *d* zugleich beachtet, welche man, da der Ton *g* hinzukommt, als Sept und Quint der Dominant ansehen kann, so muss man gestehen, dass der zweite Fall besser ist als der erste, weil die Sept *f* ihre Auflösung in *e* und die Quint *d* ihre Auflösung in *c* erhält. Darum ist es gut, wenn nach der ersten Reihe die zweite folgt, oder wenigstens die Töne *c* und *e*

hinterdrein gehört werden, nämlich entweder: *c–d–e–f–g–e–c*, oder: *c–d–e–f–g–c–e*. Noch bestimmter ist folgende Reihe, wo zugleich die Terz der Dominant, der Ton *H*, gehört wird, nämlich: *c–d–e–f–g–H–d–f–e–c*.

Diese letzteren drei Reihen können folgenderweise in den Takt eingetheilt werden, um auch die Dominant besser zu fühlen:

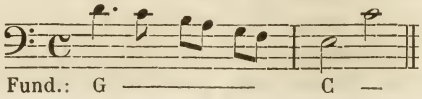


Nöthig kann dies aber um so weniger sein, als in der Reihe: *c–d–e–f–g* ohnehin alle Töne gehört werden, die den Dreiklang der Tonica ausdrücken, nämlich: *c–e–g*.

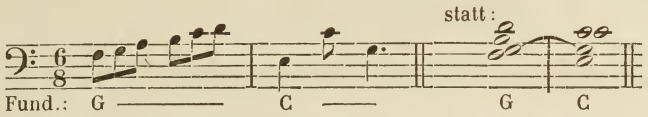
§ 9.

Untersuchung einer Tonreihe von sechs Stufen.

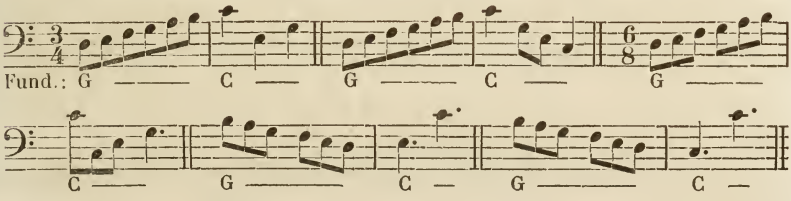
I. Die Reihe: *f–g–a–h–c̄–d̄*, oder: *d̄–c̄–h–a–g–f* enthält in den äussersten Tönen eine unreine Sext, nämlich: *d̄* zu *f*. Da zugleich die übermässige Quart *h* zu *f* in dieser Reihe vernommen wird, und zugleich der Ton *g* erscheint, wodurch sich im Ohre der Septaccord der Dominant gestaltet, indem es den Ton *g* als Octav, das *f* als Sept, das *h* als Terz und das *d̄* als Quint fühlt: so ist nichts natürlicher, als dass es den Ton *e* als Auflösung der Sept hinterdrein zu hören verlangt. In der absteigenden Reihe: *d̄–c̄–h–a–g–f–e* bleibt sodann wenig Erhebliches zu wünschen übrig, indem man, wenn auch auf die in dieser Reihe vorkommende unreine Quart *d̄* zu *a* geachtet werden soll, den Ton *a* in *g*, *d̄* in *c̄* und *f* in *e* auflösen hört; sogar die Auflösung des *h* in *c̄* vermisst man nicht, weil man *c̄* unmittelbar vorher vernimmt. Jedoch muss es noch besser ausfallen, wenn man ganz am Ende noch *c̄* hört, um einestheils die zurückgebliebene Auflösung des Leittones *h* nachzuholen, anderntheils um die Sept, welche nun die äussersten Töne, *d̄* zu *e*, machen, aufzulösen, nämlich: *d̄–c̄–h–a–g–f–e–c̄*. Im Takt eingetheilt wird man die Beziehung auf das Fundament besser verstehen, wie hier zu sehen:



Folgt der Ton *e* nach der aufsteigenden Reihe, nämlich: *f–g–a–h–c̄–d̄–e*, so muss zuvörderst der Septsprung von $\bar{d}$ in *e* durch $\bar{c}$ aufgelöset werden, wodurch sowohl die Terz als die Quint der Dominant ihre Auflösung erhalten. Zwar liegt nichts daran, dass die in dieser Reihe vorkommende unreine Quart *a–d̄*, wo der Ton *a* als unreine Quint der 2ten oder als Non der 5ten Stufe gefühlt wird, keine Auflösung erhält, weil der Ton *g* unmittelbar vorher gehört wird; jedoch wird es noch befriedigender, wenn zuletzt, um alles auszugleichen, der Ton *g* noch einmal gehört wird. Hierdurch entsteht folgende Tonreihe: *f–g–a–h–c̄–d̄–e–c̄–g*, welche in der Takteintheilung ihren Bezug auf das Fundament deutlich darstellt, nämlich:



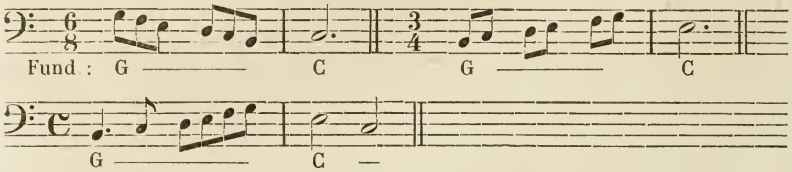
II. Die Tonreihe: *d–e–f–g–a–h*, oder: *h–a–g–f–e–d* enthält zwar in den äussersten Tönen eine reine grosse Sext, aber man vernimmt zugleich die übermässige Quart *h* zu *f*, welche verbunden mit dem Tone *g* abermals den Septaccord der Dominant fühlen lassen, und wenn man zugleich auf die in der Reihe vorkommende unreine Quint *a* zu *d* merkt, so fühlt man sogar, dass auch diese eine Auflösung bedarf. Es muss sich aber bekanntlich *h* in $\bar{c}$, *f* in *e* und *a* in *g* auflösen, der Ton *d* kann aber in *c* oder *e* übergehen; daher erhalten wir nun folgende Tonreihen: Aufwärts: *d–e–f–g–a–h–c̄–e–g*, oder: *d–e–f–g–a–h–c̄–g–e–c*, oder: *d–e–f–g–a–h–c̄–c–e–g*. Abwärts: *h–a–g–f–e–d–e–c̄*, oder: *h–a–g–f–e–d–c–c̄*. In Noten in Takteintheilung ungefähr:



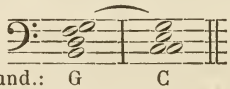
Es muss bemerkt werden, dass in der abwärts gehenden Reihe die Töne *a* und *f* ohnehin ihre Auflösung haben, und dass daher bloss die Auflösung der Töne *d* und *h* nachzuholen nöthig ist.

III. Die Tonreihe: *H–c–d–e–f–g*, oder: *g–f–e–d–c–H* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sext, aber man vernimmt zugleich die falsche Quint *f* zu *H* und die unreine Terz *f* zu *d*, welche, weil zugleich *g* gehört wird, den Septaccord der Dominant fühlen lassen.

Die abwärts gehende Reihe enthält schon die Auflösung der Sept *f* in *e*, und jene der Quint *d* in *c*; es fehlt also nur noch die Auflösung des letzten Tones *H*, der als Leitton nach *c* zu gehen verlangt. Der aufwärts gehenden Reihe muss am Ende wenigstens noch der Ton *e* angehängt werden, um die Auflösung der Sept anzudeuten. Weniger nöthig ist hier am Ende der Ton *c*, weil er ohnehin sogleich nach *H* gehört wird, obgleich es nicht schadet, ihn am Ende zu wiederholen. Hier die Beispiele in Noten:



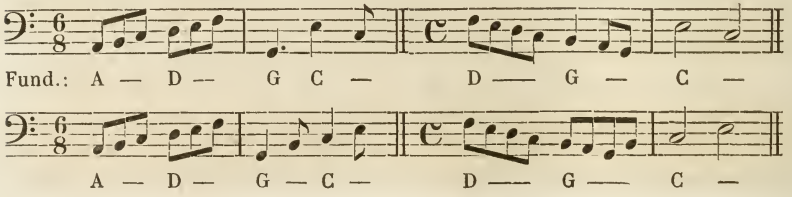
Es wird hiermit folgender Satz ausgedrückt:

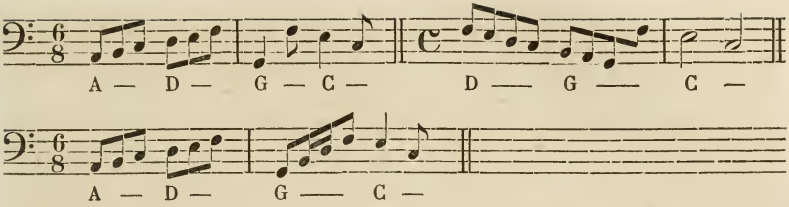


IV. Die Tonreihe: *A–H–c–d–e–f*, oder: *f–e–d–c–H–A* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sext, *f* zu *A*, aber man vernimmt zugleich die falsche Quint *f* zu *H*, die unreine Terz *f* zu *d* und die unreine Quart *d* zu *A*.

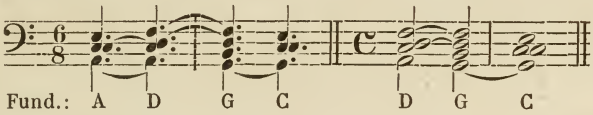
Der Hauptbegriff, den sich das Ohr zuerst von diesen Tonreihen machen kann, ist, dass das *A* als unreine Quint der 2ten Stufe betrachtet werden, und darum der Ton *G* als Auflösung derselben nachfolgen muss. Nun wird erst der Ton *f* als Sept, *H* als Terz und *G* als Grundton der Dominant angesehen, darum folgen am Ende noch die Töne *c* und *e* als Antheile der Tonica, wie hier zu sehen: *A–H–c–d–e–f–G–e–c*, oder: *f–e–d–c–H–A–G–e–c*, oder mit Wiederholung des Tones *H* so: *A–H–c–d–e–f–G–H–c–e*, oder: *f–e–d–c–H–A–G–H–c–e*, oder mit Wiederholung des Tones *f* so: *A–H–c–d–e–f–G–f–e–c*, oder: *f–e–d–c–H–A–G–f–e–c*, oder mit Wiederholung beider, wo auch der Ton *d* noch einmal gehört werden kann: *A–H–c–d–e–f–G–H–d–f–e–c* u. s. w.

Nun folgen diese Beispiele im Takt eingetheilt mit beigefügtem Fundamente:



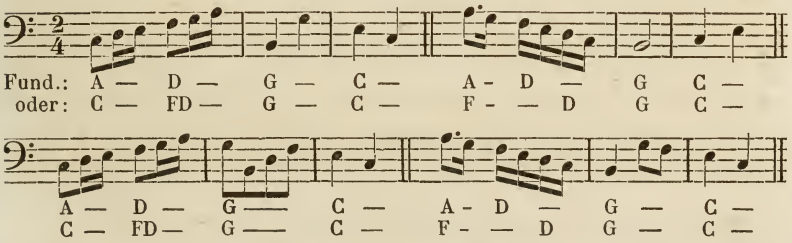


Diese Beispiele drücken folgende Sätze aus:

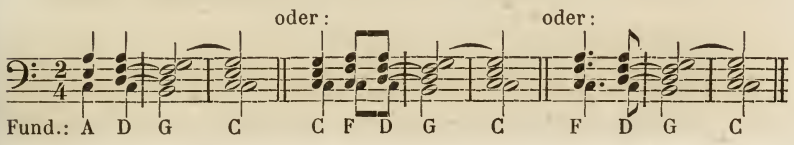


V. Die Tonreihe: *c–d–e–f–g–a*, oder: *a–g–f–e–d–c* enthält in den äussersten Tönen eine reine grosse Sext, aber man fühlt zugleich die darin enthaltene unreine Quint *a* zu *d* und die unreine Terz *f* zu *d*. In der aufwärts gehenden Reihe soll daher nach *a* der Ton *g* folgen, sodann wird der Ton *e* als Auflösung der zuvor gehörten unreinen Terz *f*, welche seitdem schon als Sept gefühlt wird, angereiht. Bei der abwärts gehenden Reihe, wo ohnehin nach *a* das *g* und nach *f* das *e* folgt, ist nichts weiter nöthig. Wenn aber der Zusammenhang so beschaffen ist, dass man *c* als Sept des Septaccordes der 2ten Stufe fühlt, so ist billig, dass zuerst nach obiger Reihe der Ton *H* als Auflösung der Sept folgt, und weil nun dieser als Terz der Dominant gefühlt wird, so muss sodann die Auflösung derselben, nämlich der Ton *c*, folgen. Damit entstehen folgende Tonreihen: *c–d–e–f–g–a–H–g–e–c*, oder: *a–g–f–e–d–c–H–c–e*, oder: *c–d–e–f–g–a–g–H–d–f–e–c*, oder: *a–g–f–e–d–c–H–g–f–e–c*.

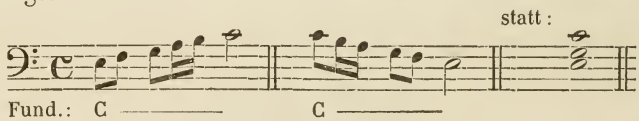
Nun folgt dasselbe im Takt mit beigefügtem Fundamente:



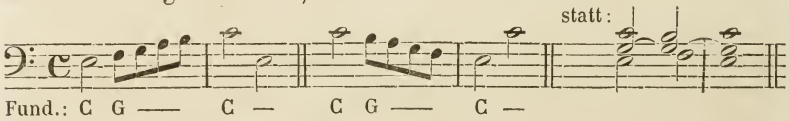
Diese Beispiele können folgende Sätze ausdrücken:



VI. Die Tonreihe: *e–f–g–a–h–c̄*, oder: *c̄–h–a–g–f–e* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sext, *c̄* zu *e*, welche beide sich dem Ohr als Octav und Terz der Tonica darstellen, wozu der Ton *g*, welcher dazwischen gehört wird, beiträgt, indem er theils als Octav der Dominant, theils als Quint der Tonica gelten kann. Was die dazwischen vorkommende übermässige Quart *h* zu *f* betrifft, so ist bekannt, dass diese Töne sich am natürlichsten als Terz und Sept der Dominant betrachten lassen und diesem gemäss das *h* in *c̄* und *f* in *e* gehen müssen. Es enthalten aber schon gerade die Grenzpunkte dieser Tonreihe die Töne *c̄* und *e*, und brauchen sie nicht mehr hinzugethan zu werden, besonders wenn diese Tonreihen folgenderweise in den Takt eingetheilt werden:



In nachfolgender Takteintheilung wird es verständlicher sein, der aufwärts gehenden Reihe am Ende noch den Ton *e*, und der absteigenden am Ende noch den Ton *c̄* beizufügen, weil in der Mitte die Dominant gefühlt wird, nämlich:



VII. Die Tonreihe: *g–a–h–c̄–d̄–ē*, oder: *ē–d̄–c̄–h–a–g* enthält in den äussersten Tönen eine reine grosse Sext, *ē* zu *g*, wodurch Terz und Quint der Tonica gefühlt werden, wozu auch der Ton *c̄*, welcher dazwischen gehört wird, beiträgt, indem er sich dem Ohre als Octav der Tonica ankündigt. Was die unreine Quart *d̄* zu *a* betrifft, die dazwischen gehört wird, wo der Ton *a* in *g* aufgelöset werden soll, so ist in der absteigenden Reihe ohnehin diese Auflösung mit enthalten, und weil in der aufsteigenden Reihe der Ton *g* dem *a* unmittelbar vorausgeht, so ist ebenfalls keine weitere Rücksicht nöthig.

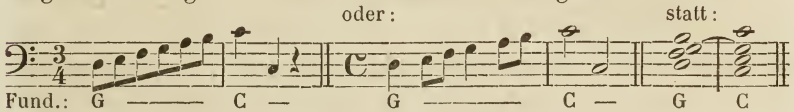
§ 10.

Untersuchung einer Tonreihe von sieben Stufen.

I. Die Folge: *c–d–e–f–g–a–h*, oder: *h–a–g–f–e–d–c* bildet in den äussersten Tönen eine grosse Sept; zugleich fühlt man die übermässige Quart *h* zu *f*, die unreine Quint *a* zu *d* und die unreine Terz *f* zu *d*. Die Töne *a* und *f* haben in der absteigenden Reihe ohnehin

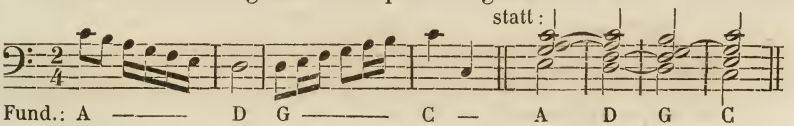
ihre Auflösung, und werden in der aufsteigenden Reihe nicht vermisst, weil ihnen, dem *f* und *a*, die Töne ihrer Auflösung, *e* und *g*, wenigstens vorangehen. Es fehlt also der aufwärts gehenden Reihe nichts als die Auflösung des Leittones *h* in $\bar{c}$, so wie der abwärts gehenden geholfen wird, wenn $\bar{c}$ vorangeht.

II. Die Folge: *d–e–f–g–a–h–*$\bar{c}$, oder: $\bar{c}$*–h–a–g–f–e–d* bildet in den äussersten Tönen eine kleine Sept; zugleich fühlt man, wie zuvor, die übermässige Quart *h* zu *f*, die unreine Terz *f* zu *d* und die unreine Quint *a* zu *d*. In der aufsteigenden Reihe werden die Töne: *d–f–g–h* als Quint, Sept, Octav und Terz der Dominant gefühlt, und der letzte Ton $\bar{c}$ als Auflösung des Leittones. Dass die Auflösung der Sept, *f* in *e*, nicht erfolgt, hat nicht viel zu bedeuten, weil das *e* dem *f* vorangeht, und dass die unreine Quint (*a* zu *d*) nicht ordentlich aufgelöset wird, hat ebenso wenig auf sich, weil dem *a* das *g* vorangeht. Gut wird es aber sein, wenn zuletzt noch *c* folgt, wohin das gleich anfangs gehörte *d*, welches man als Quint der Dominant fühlt, zu gehen verlangt. In Noten und Takteintheilung sieht es so aus:



Bei der abwärts gehenden Reihe fühlt man aber, wenn bei *d* etwas inne gehalten wird, den Ton $\bar{c}$ als Sept, *a* als unreine Quint und *f* als unreine Terz vom Grundton *d*. Die Sept $\bar{c}$ führt ihre Auflösung in *h*, die unreine Quint *a* ihre Auflösung in *g*, und die unreine Terz *f*, welche nach *g* schon als Sept der Dominant gefühlt werden kann, ihre Auflösung in *e* zwar ohnehin mit; da man aber erst bei dem Tone *d*, wenn man bei diesem stille steht, alles dieses zu bemerken anfängt, so fühlt man, dass nach der Ordnung des Fundamentalbasses jetzt *g* folgen müsse, welches sodann nach *c* springt, nämlich: $\bar{c}$*–h–a–g–f–e–d–g–c*. Wird aber bei *d* nicht still gestanden, so kann man sogleich *c* nachfolgen lassen, wodurch die Aufmerksamkeit von der Sept abgelenkt und auf das reine Octavenverhältniss $\bar{c}$ zu *c*, welche man als Octav und Grundton der Tonica auffasst, gerichtet wird.

Wenn man von den zwei oben angegebenen Tonreihen mit der absteigenden beginnt und die aufsteigende anschliesst, so kann das Fundament wie in folgendem Beispiele aufgefasst werden:

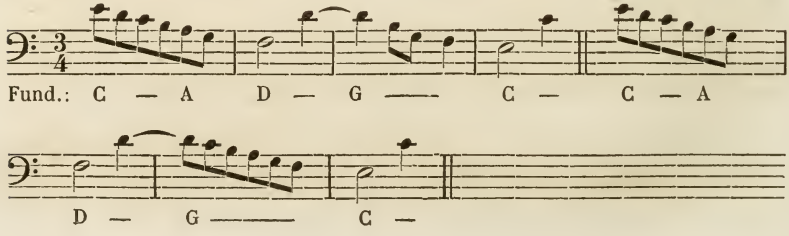


III. Die Folge: *e–f–g–a–h–c̄–d̄*, oder: *d̄–c̄–h–a–g–f–e* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sept, *d̄* zu *e*. Da die zwischen inne liegenden Verhältnisse keine andern sind als die bei der Folge: *e–f–g–a–h–c̄*, oder: *c̄–h–a–g–f–e*, von welcher schon früher gehandelt wurde, so hat man bloss die kleine Sept *d̄* zu berücksichtigen, welche in den Ton *c̄* überzugehen hat. Es darf also dieses *c̄* nur jeder dieser beiden Reihen am Ende beigefügt werden. Man kann aber auch dieses Septverhältniss verdecken, indem man der aufsteigenden Reihe noch *ē*, und der absteigenden *d* anfügt, wo dann die äussersten Töne eine reine Octav bilden, wovon später gehandelt werden wird.

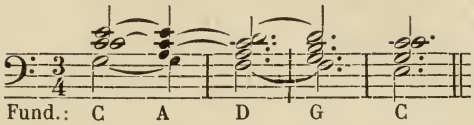
IV. Die Tonreihe: *f–g–a–h–c̄–d̄–ē*, oder: *ē–d̄–c̄–h–a–g–f* enthält in den äussersten Tönen eine grosse Sept; zugleich liegen dazwischen die übermässige Quart *h* zu *f*, die unreine Quart *d̄* zu *a* und die unreine grosse Sext *d̄* zu *f*. Als was diese betrachtet werden können, ist nun schon oft genug gesagt worden, und es ist daher leicht einzusehen, dass am Ende jeder dieser beiden Reihen der Ton *e* als Auflösung des Tones *f* gehört werden müsse. Soll aber bei der aufwärts gehenden Reihe bei dem Tone *ē* etwas inne gehalten werden, so muss ganz am Anfange *e* gehört werden, nämlich: *e–f–g–a–h–c̄–d̄–ē*, wodurch die Aufmerksamkeit von der grossen Sept *ē* zu *f* auf die Octav *ē* zu *e* gelenkt wird.

Soll bei der abwärts gehenden Reihe bei dem *f* etwas angehalten werden, wodurch das *ē* als grosse Sept hervortritt, so muss dann *d̄* folgen. Diese beiden Töne *f* und *d̄* fühlt man nun als Terz und Octav der 2ten Stufe. Dass hiernächst die Töne: *h–g–f* als Antheile des Septaccordes der Dominant gehört werden müssen, welche sich wieder in *e* und *c̄* als Antheile des Dreiklangs der Tonica aufzulösen haben, ist billig. Daraus entsteht folgende Tonreihe: *ē–d̄–c̄–h–a–g–f–d̄–h–g–f–e–c̄*, oder mehr stufenweise: *ē–d̄–c̄–h–a–g–f–d̄–c̄–h–a–g–f–e–c̄*.

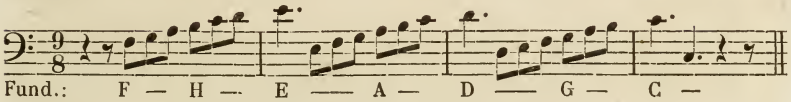
In ordentlicher Takteintheilung kann man folgende Fundamente fühlen:



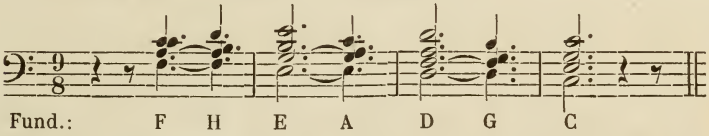
Hiermit wird folgender Satz ausgedrückt:



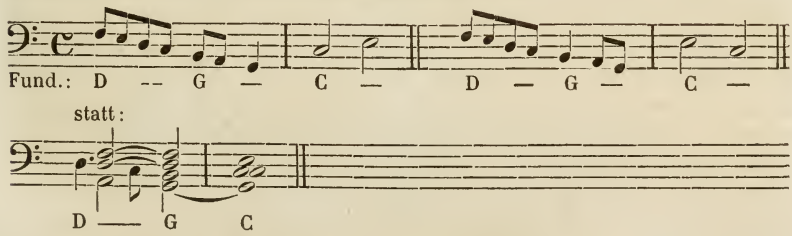
Wenn die aufwärts gehende Reihe folgenderweise in den Takt eingetheilt wird, so müssen auch die folgenden Reihen angereiht werden.



Hiermit wird folgender Satz ausgedrückt:



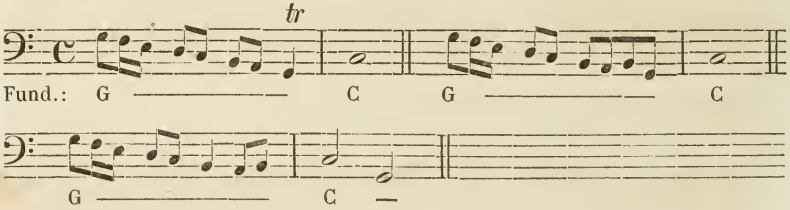
V. Die Tonreihe: *G–A–H–c–d–e–f*, oder: *f–e–d–c–H–A–G* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sept; zugleich fühlt man die falsche Quint *f* zu *H* und die unreine Terz *f* zu *d*, kurz, man fühlt den Septaccord der Dominant. In der aufwärts gehenden Reihe ist die Auflösung des Leittones *H* in *c* schon enthalten, es mangelt also am Ende nur die Auflösung der Sept *f* in *e*. In der abwärts gehenden Reihe ist die Auflösung der Sept *f* in *e* schon enthalten, es mangelt nur noch die Auflösung des Leittones *H* in *c*; man lässt also den Ton *c* noch am Ende dieser Reihe folgen. Man kann auch, weil die Auflösung der Sept früher erfolgte, bevor sie als Sept erkannt wurde, auch den Ton *e* am Ende noch einmal hören lassen, nämlich: *f–e–d–c–H–A–G–c–e*, auch wohl das *e* früher als *c*, nämlich: *f–e–d–c–H–A–G–e–c*. Im Takt eingetheilt so:



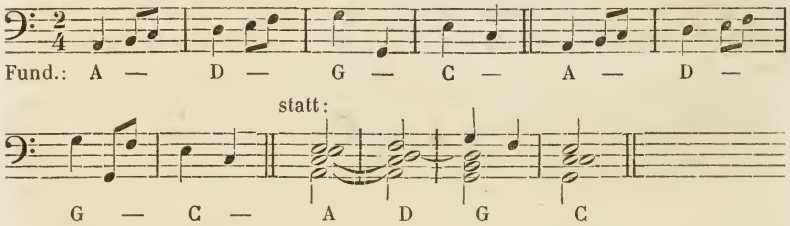
Was die in diesen Reihen vorkommende unreine Quart *d* zu *A* betrifft, wobei *A* als unreine Quint der 2ten oder als Non der 5ten Stufe gefühlt wird, so findet sich die Auflösung dieses Tones in *G* in der absteigenden Reihe ohnehin, und wird auch in der aufsteigenden Reihe nicht vermisst, weil der Ton *G* unmittelbar vorausgeht.

VI. Die Folge: *A–H–c–d–e–f–g*, oder: *g–f–e–d–c–H–A* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sept, *g* zu *A*; zugleich offenbart sich die falsche Quint *f* zu *H*, die unreine Terz *f* zu *d* und die unreine Quart *d* zu *A*.

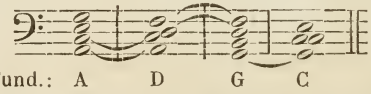
Nun soll *g* in *f*, *f* in *e*, *H* in *c*, und *A* in *G* gehen. Sonach fehlt der absteigenden Reihe am Ende nur noch *G* und *c*, um alles berichtigt zu haben, nämlich: *g–f–e–d–c–H–A–G–c*, oder mit Wiederholung des Tones *H* so: *g–f–e–d–c–H–A–H–G–c*, oder: *g–f–e–d–c–H–A–H–c–G*. Im Takte so:



Der aufsteigenden Reihe fehlt am Ende noch *G* und *e*, nämlich: *A–H–c–d–e–f–g–G–e*, oder mit Wiederholung des Tones *f* so: *A–H–c–d–e–f–g–G–f–e*. Dass man ganz am Ende noch *c* anfügen kann, ist natürlich. Diese Tonreihen, folgenderweise in den Takt eingetheilt, lassen die unten beigefügten Fundamente fühlen:

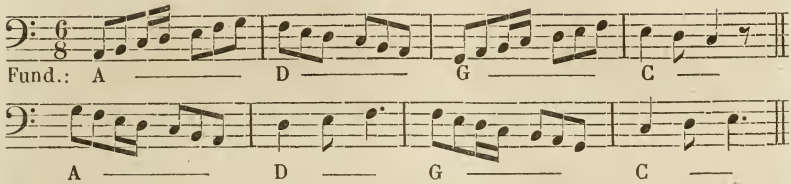


Sollen aber die Endpunkte, *A* und *g*, Grundton und Sept des Septaccordes der 6ten Stufe andeuten, so werden *c* und *e* als Terz und Quint desselben Accordes und die übrigen als Durchgänge betrachtet. So wie aber dieses ist, so muss hinterdrein der Septaccord der 2ten Stufe, Septaccord der Dominant und Dreiklang der Tonica gefühlt werden; und zwar müssen auch diese mit Durchgängen untermischt erscheinen. Folgender vierstimmiger Satz wird zu Grunde gelegt:

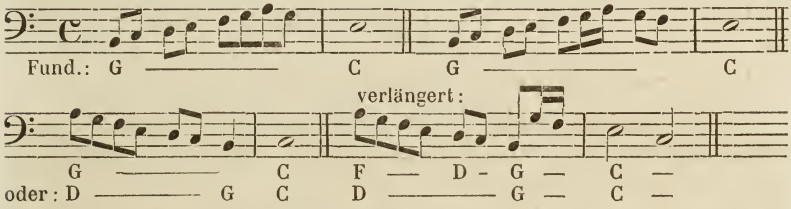


Dieser Satz kann mit einer Stimme so ausgedrückt werden: *A–c–e–g | f–d–c–A | G–H–d–f | e–c*. Wird nun der erste Accord mit Durchgängen untermischt, wie in obiger Reihe: *A–H–c–d–e–f–g* oder

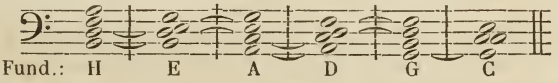
zurück, so müssen es auch die übrigen Accorde werden. In folgender Takteintheilung wird es deutlich werden:



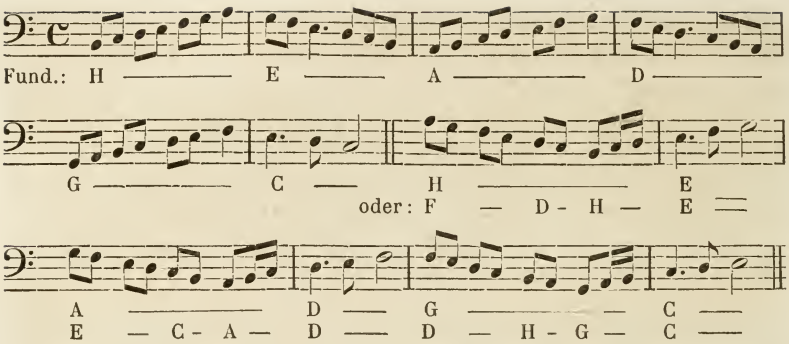
VII. Die Tonreihe: *H–c–d–e–f–g–a*, oder: *a–g–f–e–d–c–H* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sept; zugleich bemerkt man dazwischen die falsche Quint *f* zu *H*, die unreine Quint *a* zu *d* und die unreine Terz *f* zu *d*; im Ganzen vernimmt das Ohr den Septaccord der 7ten oder den Septnonaccord der 5ten Stufe. Zuerst den letzten Fall. Der Ton *H* als Leitton verlangt in *c*, *f* als Sept in *e*, und *a* als Non in *g* überzugehen. Der aufwärts gehenden Reihe wird darum noch am Ende *g–e*, oder: *g–f–e* angefügt; der abwärts gehenden Reihe braucht am Ende nur *c* angefügt zu werden, um alles Verlangte zu erfüllen, nämlich: *H–c–d–e–f–g–a–g–e*, oder: *H–c–d–e–f–g–a–g–f–e*, oder: *a–g–f–e–d–c–H–c*. In der Takteintheilung so:



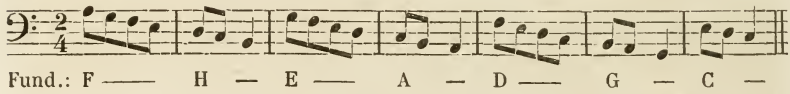
Soll aber der Septaccord der 7ten Stufe gelten, wo *a* als Sept, *f* als falsche Quint, *d* als Terz und *H* als Grundton gelten, während die übrigen Töne nur durchgehend sind, so muss sich hinterdrein auch der Septaccord der 3ten, sodann jener der 6ten, der 2ten und 5ten Stufe und endlich der Dreiklang der Tonica hören lassen, wobei folgender vierstimmiger Satz zu Grunde liegen kann:



Dieses lässt sich mit einer Stimme so ausdrücken: *H–d–f–a g–e–d–H | A–c–e–g | f–d–c–A | G–H–d–f | e–c*. So wie aber bei dem ersten Accorde Durchgänge vorkommen, wie bei obiger stufenweiser Tonreihe von *H* bis *a* oder umgekehrt, so müssen auch die übrigen Accorde, die nach und nach wichtiger werden, mit Durchgängen gemischt werden, wie folgende in den Takt eingetheilte Beispiele zeigen:



Obigen vierstimmigen Satz kann aber eine Stimme noch kürzer ausdrücken, und zwar dadurch, dass die Töne, welche zweien nach einander folgenden Accorden gemeinschaftlich sind, nicht wiederholt werden, wie hier zu sehen: *a–f–d–H | g–e | c–A | f–d | H–G | e–c.* Mit Durchgängen im Takte, mit beigefügtem Fundamente, so:



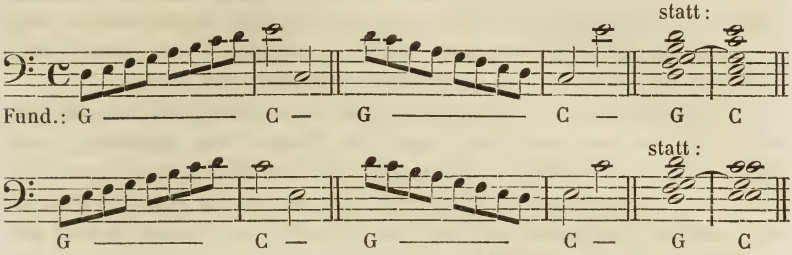
§ 11.

Untersuchung einer Tonreihe von acht Stufen.

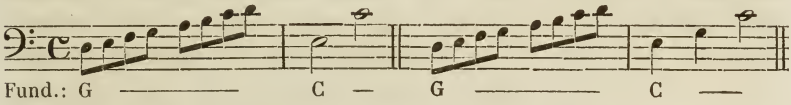
I. Die Tonreihe: *c–d–e–f–g–a–h–c̄*, oder: *c̄–h–a–g–f–e–d–c* enthält in den äussersten Tönen eine reine Octav, die man als Grundton und Octav des Dreiklangs der Tonica erkennt, weil dazwischen auch die Töne *e* und *g* oder Terz und Quint desselben Dreiklangs gehört werden. Dass die dazwischen vorkommenden dissonirenden Verhältnisse entweder wirklich aufgelöset werden, oder dass die Töne ihrer Auflösung ihnen wenigstens unmittelbar vorausgehen, dieses wissen die Leser des Bisherigen schon, und können daraus den Schluss ziehen, dass diese Tonreihen so vollkommen sind, dass sie nichts mehr hinter oder vor sich bedürfen.

II. Die Tonreihe: *d–e–f–g–a–h–c̄–d̄*, oder: *d̄–c̄–h–a–g–f–e–d* enthält in den äussersten Tönen wieder eine reine Octav, die man am natürlichsten als verdoppelte Quint des Septaccordes der Dominant erkennt, weil dazwischen auch die übrigen Antheile dieses Accordes, nämlich *g* als Grundton oder Octav, *f* als Sept und *h* als Terz gehört werden. Da die beiden Quinten dieses Accordes aufgelöset werden sollen, so geht eine davon aufwärts und die andere abwärts, wodurch folgende Tonreihen entstehen, die entweder den Umfang einer Dez ausmachen, nämlich: *d–e–f–g–a–h–c̄–d̄–ē–c*, oder: *d̄–c̄–h–a–g–f–e–d–c–ē*;

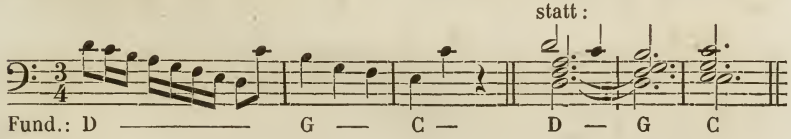
oder die den Umfang der Octav nicht überschreiten, nämlich: *d–e–f–g–a–h–c̄–d̄–c̄–e*, oder: *d̄–c̄–h–a–g–f–e–d–e–c̄*. Im Takt eingetheilt sehen diese Melodien so aus:



Wenn man nach der aufwärts gehenden Reihe die Sept *f* zuerst auflösen will, so muss von *d̄* nach *e* gesprungen werden. Weil nun dies ein Septsprung ist, so muss die Auflösung desselben in *c̄* entweder sogleich folgen, oder es kann dazu noch *g*, das ist die Quint des Dreiklangs der Tonica, genommen werden, nämlich: *d–e–f–g–a–h–c̄–d̄–e–c̄*, oder: *d–e–f–g–a–h–c̄–d̄–e–g–c̄*. Im Takt eingetheilt sieht es so aus:



Nun könnte wohl die Frage entstehen, ob nicht nach der abwärts gehenden Reihe sogleich an die Auflösung des Leittones *h* gedacht werden könnte, wozu also ein Septsprung aufwärts von *d* auf *c̄* nöthig wäre. Als Antwort dieses: So wie nach der Tonreihe: *d̄–c̄–h–a–g–f–e–d* der Ton *c̄* folgt, so fühlt man letzteren als die zum zweiten Mal eintretende Sept der 2ten Stufe, und die ganze vorhergehende Reihe muss auf den Grundton *d* bezogen werden. Die Sept der 2ten Stufe, nämlich *c̄*, geht sodann in *h*, das ist in die Terz der Dominant, dann folgt *g* als Auflösung der in der vorhergehenden Reihe enthaltenen unreinen Quint *a*, dann *f* als Sept der Dominant, endlich *e* als Auflösung der Sept *f*, und *c̄* als Auflösung des Leittones *h*. Im Takt eingetheilt und mit beigefügtem Fundamente so:

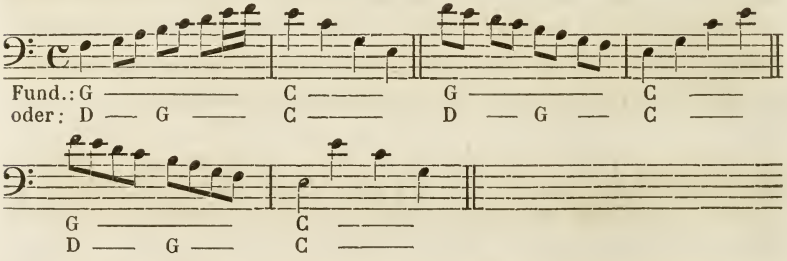


III. Die Tonreihe: *e–f–g–a–h–c̄–d̄–ē*, oder: *ē–d̄–c̄–h–a–g–f–e* enthält in den äussersten Tönen eine reine Octav, die man am natür-

lichsten als verdoppelte Terz der Tonica auffasst, und zwar, weil dazwischen auch die übrigen Antheile dieses Accordes, nämlich *g* als Quint und $\bar{c}$ als Octav, gehört werden. Auch hier ist leicht zu bemerken, dass die dazwischen vorkommenden dissonirenden und unreinen Verhältnisse entweder wirklich aufgelöset erscheinen, oder dass der Ton ihrer Auflösung ihnen unmittelbar vorausgeht.

Wenn man aber bei dem Tone *h* in dieser Reihe etwas verweilt, so fühlt man statt des Dreiklangs der Tonica den Dreiklang oder Septaccord der 3ten Stufe, und zwar *e* als Grundton, *g* als Terz, *h* als Quint, *d* als Sept und *e* als Octav. Da am Ende dieses § ohnehin noch ein Beispiel gefunden wird, worin auch von diesem Accord gehandelt wird, so unterbleibt es hier.

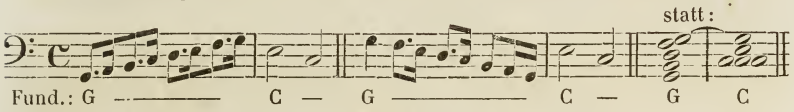
IV. Die Tonreihe: *f–g–a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$*, oder: *$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–g–f* enthält in den äussersten Tönen zwar eine reine Octav, aber das *h*, was dazwischen gehört wird, macht, dass beide äussersten Töne gegen dasselbe dissoniren, so wie sie auch gegen den Ton $\bar{d}$ ein unreines Verhältniss haben. Da zugleich der Ton *g* gehört wird, so fühlt man in dieser Reihe am natürlichsten den Septaccord der Dominant mit verdoppelter Sept. Es müssen sich also beide äussersten Töne auflösen, und zwar der letzte zuerst und der erste zuletzt, und zwar gehen sie in die verdoppelte Terz der Tonica, nämlich: *f–g–a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$–e*, oder: *$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–g–f–e–$\bar{e}$*. Dies ist aber noch nicht genug, denn weil man erst am Ende der Reihe die Verdoppelung der Sept merkt, so gelten auch diejenigen stufenweisen Fortschreitungen, die sonst die Auflösungen eines Missverhältnisses andeuten könnten, noch nicht als Auflösung des Septaccordes der Dominant, sondern es muss zuletzt noch $\bar{c}$ als Auflösung des Leittones *h* folgen. Noch besser wird es ausfallen, wenn auch noch die Quint der Tonica, das *g*, vernommen wird, nämlich: *f–g–a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$–g–e*, oder: *$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–g–f–e–g–$\bar{c}$–$\bar{e}$*, oder: *$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–g–f–e–$\bar{e}$–$\bar{c}$–g*. In ordentlicher Takteintheilung so:



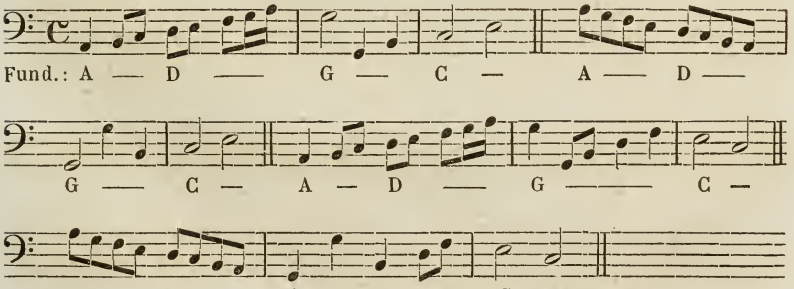
Man kann auch statt der Sprünge von $\bar{e}$ zu *e* oder umgekehrt alle dazwischen liegenden Stufen ausfüllen.

V. Die Tonreihe: *G–A–H–c–d–e–f–g*, oder: *g–f–e–d–c–H–A–G* enthält in den äussersten Tönen eine reine Octav. Wenn man bei dem Tone *c* etwas länger verweilt, so kann es nicht fehlen, dass man diesen als Octav, die äussersten Töne als Quinten und das *e* als Terz der Tonica fühlt, und somit ist alles berichtigt.

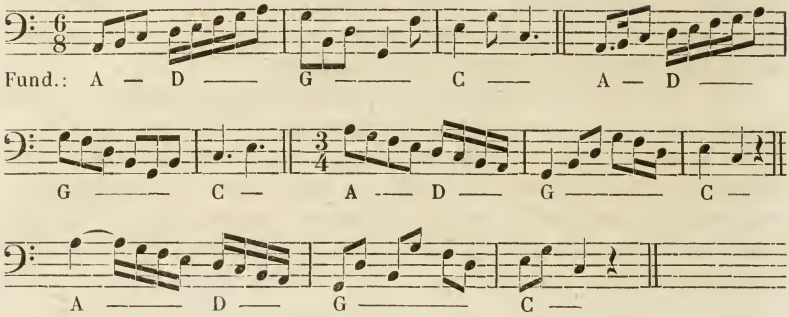
Wenn man aber bei *H* oder *d* oder *f* etwas verweilt, so fühlt man die beiden äussersten Töne als Grundton und Octav, *H* als Terz, *d* als Quint und *f* als Sept der Dominant. Zwar folgen die Töne ihrer Auflösung ohnehin schon nach, oder sie gehen ihnen unmittelbar voraus; aber besser wird es noch sein, wenn diesen Reihen noch die Töne *c* und *e*, welche den Dreiklang der Tonica charakterisiren, besonders nachfolgen, nämlich so:



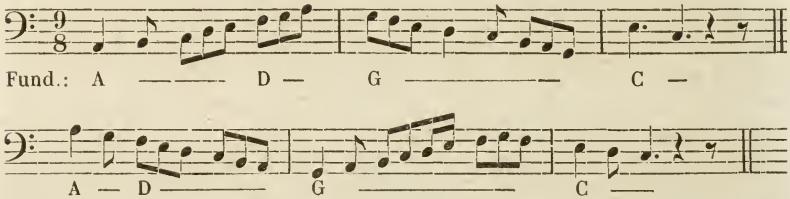
VI. Die Tonreihe: *A–H–c–d–e–f–g–a*, oder: *a–g–f–e–d–c–H–A* enthält zwar auch in den äussersten Tönen eine reine Octav, aber das *d*, was dazwischen gehört wird, lässt sie als zwei unreine Quinten der 2ten Stufe fühlen, wozu auch die unreine Terz *f* zu *d* beiträgt. So wie man aber dieses fühlt, so kündigt sich auch *c* als Sept der 2ten Stufe an. Zuerst müssen die beiden äussersten Töne, die als zwei unreine Quinten gelten, aufgelöset werden, und zwar der letzte zuerst und der erste zuletzt, wodurch man folgende Tonreihen erhält: *A–H–c–d–e–f–g–a–g–G*, oder: *a–g–f–e–d–c–H–A–G–g*. Sodann löset sich die Sept *c* in *H*. Der Ton *H* ist nun Terz der Dominant, nachdem man Grundton und Octav derselben hörte. Jetzt fühlt man *f* und *d* als Sept und Quint der Dominant, darum muss nun die Auflösung derselben in die Terz und in den Grundton der Tonica, d. h. es müssen die Töne *e* und *c* nachfolgen; jedoch können erst die Töne *d* und *f* noch einmal zum Vorschein kommen, damit sie bestimmter als Quint und Sept der Dominant gefühlt werden können. Es entstehen nun folgende Tonreihen:



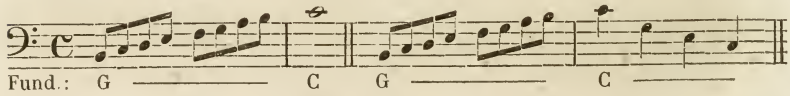
Man kann übrigens die Antheile des Septaccordes der Dominant anders versetzen, nämlich:



Dass statt des Sprunges von *G* zu *g* oder umgekehrt lauter stufenweise Fortschreitungen vorkommen können, wodurch ohnehin die Antheile des Septaccordes der Dominant zum Vorschein kommen müssen, ist leicht einzusehen. Hier die daraus entspringenden Tonreihen:

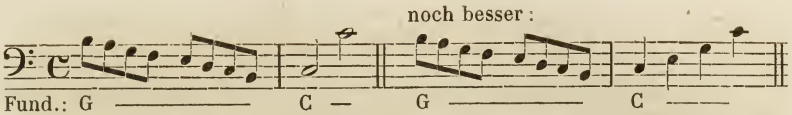


VII. Die Tonreihe: *H–c–d–e–f–g–a–h*, oder: *h–a–g–f–e–d–c–H* enthält zwar in den äussersten Tönen eine reine Octav, aber das *f*, was dazwischen gehört wird, dissonirt gegen beide, so wie es auch gegen *d* ein unreines Verhältniss hat. Das *g*, welches ebenfalls in dieser Reihe gehört wird, macht, dass man vorzugsweise den Septaccord der Dominant mit verdoppeltem Leittone vernimmt. Der aufwärts gehenden Reihe wird geholfen, wenn zuletzt noch der Ton $\bar{c}$ als Auflösung des letzten Leittones *h* gehört wird, denn dem ersten Leittone, *H*, folgt ohnehin der Ton *c* als Auflösung nach. Dass dem *f* als Sept die Auflösung in *e* mangelt, hat nicht viel zu bedeuten, da dieser Ton ohnehin dem *f* vorangeht. Wer übrigens auch noch den ganzen Dreiklang der Tonica nachfolgen lässt, thut wohl daran. Z. B.

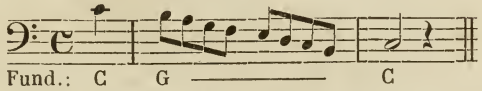


Der abwärts gehenden Reihe, wo die Sept *f* ihre ordentliche Auflösung hat, müssen am Ende noch *c* und $\bar{c}$ nachfolgen, damit beide Leittöne ihre Auflösung erhalten, nämlich:

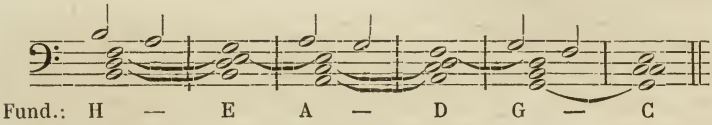
noch besser:



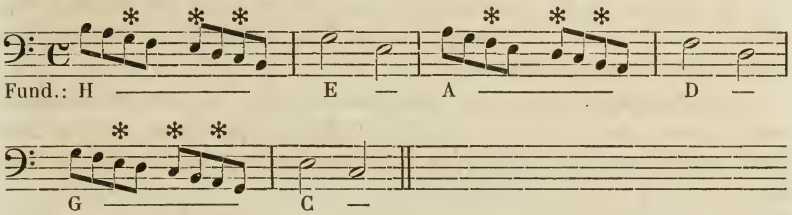
Wenn aber der absteigenden Reihe der Ton $\bar{c}$ vorangeht, so braucht er zuletzt nicht mehr zu kommen, denn der Ton *h* braucht nun nicht als Leitton aufgelöset zu werden, da ihm der Ton seiner Auflösung unmittelbar vorausgeht, wie hier zu sehen:



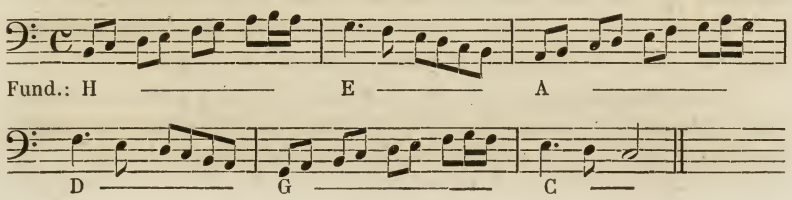
Es kann aber auch sein, dass in obiger Tonreihe die Töne: *H–d–f–a–h* als Grundton, Terz, Quint, Sept und Octav der 7ten Stufe betrachtet werden. In diesem Falle müssen aber auch die Harmonien der 3ten, 6ten, 2ten, 5ten und 1ten Stufe hinterher kommen, wie in folgendem vierstimmigen Satze mit beigefügtem Fundamente:



Eine Stimme drückt diesen Satz ungefähr so aus: *h–a–f–d–H | g–e | a–g–e–c–A | f–d | g–f–d–H–G | e–c.* Wenn nun, nach Maassgabe unserer vorhabenden Tonreihe, der Septaccord der 7ten Stufe mit Durchgängen gemischt ist, so wird es wohlgethan sein, wenigstens diese Vermischung auch bei den Septaccorden der 6ten und 5ten Stufe anzuwenden, wie hier zu sehen, wo die Durchgänge mit Sternchen bezeichnet sind:



oder alle Accorde mit Durchgängen gemischt:



§ 12.

Wir gehen nun zur Moll-Tonleiter, welche wir durch die A moll Tonleiter erklären wollen. Vor allem andern ist zu bemerken nöthig, dass der Ton *d* in dieser Tonleiter ein anderes Verhältniss hat, als in jener von C dur, wie die Leser im zweiten Theil der Harmonielehre gesehen haben. Es ist in A moll das *d* zu *A* eine ganz reine Quart und *a* zu *d* eine ganz reine Quint, so wie *f* zu *d* eine reine kleine Terz und *d* zu *F* eine reine grosse Sext ist. Dafür ist in A moll *g* zu *d* eine unreine Quart und *d* zu *G* eine unreine Quint, so wie *d* zu *H* eine unreine kleine Terz und *h* zu *d* eine unreine grosse Sext ist. Das Uebrige ist ohnehin bekannt genug, und bei näherer Untersuchung unseres Gegenstandes muss ohnehin die Rede davon sein.

Es geht hier in A moll wieder wie bei der C dur Tonleiter; es bedeuten nämlich die stufenweisen Fortschreitungen grösstentheils einen Accordwechsel, und die sprungweisen grösstentheils die Darstellung eines einzigen Accordes.

Insofern man nur die wichtigsten Accorde der Moll-Tonleiter, nämlich den Dreiklang der Tonica, den Moll-Dreiklang der Unterdominant, und den Dur-Dreiklang und den gleichartigen Septaccord der Oberdominant, wie es am natürlichsten ist, zu Grunde legt, so fühlt man:

1. Bei der Folge: *A–H* ersteres als Grundton oder Octav der Tonica und letzteres als Quint der Dominant; ebenso umgekehrt bei *H–A*.

2. Bei der Folge: *H–c* ersteres als Quint der Dominant und letzteres als Terz der Tonica; ebenso umgekehrt bei *c–H*.

3. Bei der Folge: *c–d* ersteres als Terz der Tonica und letzteres entweder als Octav der Unterdominant oder als Sept der Oberdominant; ebenso umgekehrt bei *d–c*.

4. Bei der Folge: *d–e* ersteres als Octav der Unterdominant und letzteres als Quint der Tonica, jedoch kann auch ersteres als Sept und letzteres als Octav der Dominant gelten; ebenso umgekehrt bei *e–d*.

5. Bei der Fortschreitung: *e–f* ersteres als Quint der Tonica und letzteres als Terz der Unterdominant; ebenso umgekehrt bei *f–e*.

6. Bei der Folge: *gis–a* ersteres als Terz der Dominant und letzteres als Octav der Tonica; ebenso umgekehrt bei *a–gis*.

Die Fortschreitungen: *fis–gis*, *g–f*, *e–fis* und *a–g* können aus den bisher erwähnten wichtigsten Accorden nicht begriffen werden, daher versparen wir sie, bis von den Nebenaccorden gehandelt wird.

§ 13.

Jetzt zu den springenden Fortschreitungen.

I. Bei der Folge: *A–c*, oder: *c–A* fühlt man Grundton und Terz der Tonica, oder umgekehrt. Bei der Folge: *A–d*, oder: *d–A* fühlt man Quint und Octav der Unterdominant, oder umgekehrt; es ist zwar möglich, die Grundtöne der Tonica und Unterdominant dabei zu fühlen, aber ohne Bestimmtheit; man kann sich wohl auch bei dem Sprunge: *A–d* ersteres als Grundton der Tonica und letzteres als Sept der Dominant vorstellen, aber es möchte jedoch nicht leicht sein, diese Vorstellung bei Anderen bestimmt hervorzubringen. Bei der Folge: *A–e*, oder: *e–A* fühlt man Grundton und Quint der Tonica, oder umgekehrt; es ist zwar möglich, die Grundtöne der Tonica und Dominant dabei zu fühlen, aber ohne Bestimmtheit. Bei der Folge: *A–f*, oder: *f–A* fühlt man Quint und Terz der Unterdominant, oder umgekehrt; es ist zwar möglich, sich das *A* bei der Folge: *A–f* zuerst als Grundton der Tonica vorzustellen, weil aber *f* am natürlichsten als Terz der Unterdominant gefühlt wird, so muss auch *A* noch zuvor als Quint derselben gefühlt werden. Die Folge: *A–a*, oder: *a–A* fühlt man am natürlichsten als Grundton und Octav der Tonica, seltener als verdoppelte Quint der Unterdominant. Die Sprünge: *A–g*, oder: *g–A*, *A–fis*, oder: *fis–A* lassen sich nicht durch die wichtigsten Accorde, sondern nur durch die Nebenaccorde erklären.

II. Bei der Folge: *H–d*, oder: *d–H* fühlt man am natürlichsten Quint und Sept der Dominant, oder umgekehrt. Bei der Folge: *H–e*, oder: *e–H* fühlt man Quint und Octav der Dominant, oder umgekehrt. Bei der Folge: *H–gis*, oder: *gis–H* fühlt man Quint und Terz der Dominant, oder umgekehrt. Bei der Folge: *H–h*, oder: *h–H* fühlt man die verdoppelte Quint der Dominant. Die Folgen: *H–f*, oder: *f–H*, *H–fis*, oder: *fis–H*, *H–g*, oder: *g–H*, *H–a*, oder: *a–H* lassen sich durch die einfachen Grundharmonien nicht erklären, dies kann nur durch die Nebenaccorde geschehen.

III. Bei der Folge: *c–e*, oder: *e–c* fühlt man am natürlichsten Terz und Quint der Tonica, oder umgekehrt. Bei der Folge: *c–a*, oder: *a–c* wird Terz und Octav der Tonica, oder umgekehrt, gefühlt. Bei der Folge: *c–c̄*, oder: *c̄–c* wird man am natürlichsten die verdoppelte Terz der Tonica fühlen. Bei der Folge: *c–f*, oder: *f–c* lässt sich wohl *c* als Terz der Tonica und *f* als Terz der Unterdominant ansehen; das Ohr fasst sie lieber als Antheile eines Nebenaccordes auf, wovon später die Rede sein wird. Bei der Folge: *c–gis*, oder: *gis–c*, wenn sie ja irgend einmal gebraucht werden kann, welches ihrer Härte wegen ziemlich selten möglich sein wird, kann man den

Ton *c* als Terz der Tonica und *gis* als Terz der Dominant betrachten. Die Folgen: *c–fis*, oder: *fis–c*, und *c–g*, oder: *g–c* lassen sich von so einfachen Grundharmonien nicht herleiten; ebensowenig die äusserst seltene Folge: *c–h*, oder: *h–c*, wovon später die Rede sein wird.

IV. Bei der Folge: *d–f*, oder: *f–d* fühlt man Grundton und Terz der Unterdominant, oder umgekehrt. Bei der schwierigen Folge: *d–gis*, oder: *gis–d* lässt sich Sept und Terz der Dominant, oder umgekehrt, erkennen. Bei der Folge: *d–a*, oder: *a–d* fühlt man Grundton und Quint der Unterdominant, oder umgekehrt, obwohl man auch den Ton *a* als Grundton oder Octav der Tonica ansehen kann, aber ohne Bestimmtheit. Bei der Folge: *d–h*, oder: *h–d* fühlt man Sept und Quint der Dominant, oder umgekehrt. Bei der Folge: *d–$\bar{d}$*, oder: *$\bar{d}$–d* fühlt man am natürlichsten Grundton und Octav der Unterdominant, obgleich der Zusammenhang veranlassen kann, dass sie als verdoppelte Sept der Dominant betrachtet werden. Die Folgen: *d–fis*, oder: *fis–d*, *d–g*, oder: *g–d*, und *d–$\bar{c}$*, oder: *$\bar{c}$–d* können nicht durch die wichtigen Hauptaccorde, sondern nur durch die Nebenaccorde erklärt werden.

V. Bei der Folge: *e–gis*, oder: *gis–e* fühlt man Grundton und Terz der Dominant, oder umgekehrt. Bei der Folge: *e–a*, oder: *a–e* fühlt man am natürlichsten Quint und Octav der Tonica, oder umgekehrt, obwohl der Ton *e* auch als Grundton oder Octav der Dominant betrachtet werden kann. Bei der Folge: *e–h*, oder: *h–e* fühlt man Grundton und Quint der Dominant, oder umgekehrt. Bei der Folge: *e–$\bar{c}$*, oder: *$\bar{c}$–e* fühlt man Quint und Terz der Tonica, oder umgekehrt, seltener wird der Ton *e* hierbei als Grundton der Dominant angesehen. Die Folge: *e–$\bar{d}$*, oder: *$\bar{d}$–e* lässt Grundton und Sept der Dominant, oder umgekehrt, erkennen. Bei der Folge: *e–$\bar{e}$*, oder: *$\bar{e}$–e* fühlt man entweder die doppelte Quint der Tonica oder Grundton und Octav der Dominant. Die Folge: *e–g*, oder: *g–e* lässt sich nur durch die Nebenaccorde erklären.

VI. Die Folge: *F–A*, oder: *A–F* lässt sich am natürlichsten als Terz und Quint der Unterdominant, oder umgekehrt, betrachten. Die Folge: *F–d*, oder: *d–F* als Terz und Octav der Unterdominant, oder umgekehrt. Die Folge: *F–f*, oder: *f–F*, welche selten in Anwendung kommt, lässt am natürlichsten die verdoppelte Terz der Unterdominant fühlen. Die Folgen: *F–H*, oder: *H–F*, *F–c*, oder: *c–F*, *F–e*, oder: *e–F* müssen bis bei den Nebenaccorden verspart werden.

VII. Die Folge: *Gis–H*, oder: *H–Gis* fühlt man als Terz und Quint der Dominant, oder umgekehrt. Bei der seltenen Folge: *Gis–c*, oder: *c–Gis* kann man *Gis* als Terz der Dominant und *c* als Terz der Tonica betrachten. Bei der Folge: *Gis–d*, oder: *d–Gis* wird Terz und

Sept der Dominant, oder umgekehrt, gefühlt. Bei der Folge: *Gis–e*, oder: *e–Gis* wird Terz und Octav der Dominant, oder umgekehrt, erkannt. Die Folge: *Gis–f*, oder: *f–Gis* versparen wir bis bei den Nebenaccorden. Die Folge: *Gis–fis*, oder: *fis–Gis* taugt ohnehin in der unvermischten A moll Tonleiter nichts.

§ 14.

Die Leser wissen bereits, dass mit den bisher angeführten Grundharmonien keine andern Fortschreitungen des Fundamentes möglich sind, als von der Tonica zu den beiden Dominanten und von jeder derselben wieder zur Tonica, nämlich: $\mathrm{I}\text{-}\overset{\sharp}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I}\text{-}\mathrm{IV}\text{-}\mathrm{I}\text{-}\overset{\overset{7}{\sharp}}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I}$, was freilich ohne Ende wiederholt werden kann. Um etwas mehr Spielraum zu gewinnen, nimmt man noch den falschen Dreiklang und den gleichartigen Septaccord der 2ten und den Septnonaccord der 5ten Stufe zu Hülfe; dadurch gewinnt der Fundamentalbass folgende Fortschreitungen:

$$\mathrm{I}\text{-}\mathrm{IV}\text{-}\mathrm{II}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{oder:}\ \mathrm{I}\text{-}\mathrm{IV}\text{-}\overset{7}{\mathrm{II}}\text{-}\overset{\sharp\,\overset{9}{7}\,\overset{8}{-}}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{auch:}\ \mathrm{I}\ \text{-}\ \overset{\sharp\,\overset{9}{7}\,\overset{8}{-}}{\mathrm{V}}\ \text{-}\ \mathrm{I}.$$

Nimmt man noch den Dreiklang und Septaccord der 6ten natürlichen Stufe dazu, so gewinnt man folgende Fortschreitungen im Fundamente:

$$\mathrm{I}\text{-}\mathrm{VI}\text{-}\mathrm{II}\text{-}\overset{\sharp 3}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{oder:}\ \mathrm{I}\text{-}\mathrm{VI}\text{-}\mathrm{IV}\text{-}\mathrm{II}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{oder:}\ \mathrm{I}\text{-}\overset{7}{\mathrm{VI}}\text{-}\overset{7}{\mathrm{II}}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I}.$$

Nimmt man noch den übermässigen Dreiklang und den gleichartigen Septaccord der 3ten Stufe zu Hülfe, so gewinnt das Fundament folgende Fortschreitungen:

$$\mathrm{I}\text{-}\overset{\sharp 3}{\mathrm{V}}\text{-}\overset{\sharp 5}{\mathrm{III}}\text{-}\mathrm{VI}\text{-}\mathrm{II}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{oder:}\ \mathrm{I}\text{-}\overset{\sharp 3}{\mathrm{V}}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{III}}\text{-}\overset{7}{\mathrm{VI}}\text{-}\overset{7}{\mathrm{II}}\text{-}\overset{\sharp\,\overset{9}{7}\,\overset{8}{-}}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{oder:}\ \mathrm{I}\text{-}\overset{\sharp 3}{\mathrm{V}}\text{-}\overset{\sharp 5}{\mathrm{III}}\text{-}\mathrm{VI}\text{-}\mathrm{IV}\text{-}\mathrm{II}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I}.$$

Nimmt man überdies den Dreiklang oder Septaccord der 7ten erhöhten Stufe dazu, so gewinnt man:

$$\mathrm{I}\text{-}\mathrm{IV}\text{-}\sharp\mathrm{VII}\text{-}\overset{\sharp 5}{\mathrm{III}}\text{-}\mathrm{VI}\text{-}\mathrm{II}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{oder:}\ \mathrm{I}\text{-}\mathrm{IV}\text{-}\sharp\overset{7}{\mathrm{VII}}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{III}}\text{-}\mathrm{VI}\text{-}\mathrm{IV}\text{-}\overset{7}{\mathrm{II}}\text{-}\overset{\sharp\,\overset{9}{7}\,\overset{8}{-}}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{u. s. w.}$$

Bis hierher wurde der Charakter der Moll–Tonleiter am strengsten gehandhabt. Wenn aber die absteigende 7te Stufe, *g*, und die aufsteigende 6te, *fis*, dazu genommen werden, so ist dieses eine Erweiterung des Spielraumes, ohne dass dem Charakter der Moll–Tonleiter zu nahe getreten wird.

Nimmt man den Dur–Dreiklang oder den gleichartigen Septaccord der 3ten Stufe zu Hülfe, so gewinnt man im Fundamente folgende Fortschreitungen:

$$\mathrm{I}\text{-}\mathrm{III}\text{-}\mathrm{VI}\text{-}\mathrm{II}\text{-}\overset{\sharp 3}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{oder:}\ \mathrm{I}\text{-}\overset{8\,7}{\mathrm{III}}\text{-}\overset{8\,7}{\mathrm{VI}}\text{-}\overset{8\,7}{\mathrm{II}}\text{-}\overset{\sharp\,\overset{8}{3}\,\overset{7}{-}}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I}.$$

Nimmt man den Moll–Dreiklang der 5ten Stufe dazu, so erhält man:

$$\mathrm{I}\text{-}\overset{\natural 3}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{III}\text{-}\mathrm{VI}\text{-}\mathrm{II}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I},\ \text{oder:}\ \mathrm{I}\text{-}\overset{\natural 3}{\mathrm{V}}\text{-}\overset{7}{\mathrm{III}}\text{-}\mathrm{VI}\text{-}\overset{7}{\mathrm{II}}\text{-}\overset{\sharp\,7}{\mathrm{V}}\text{-}\mathrm{I}.$$

Nimmt man den Septaccord der 5ten Stufe mit kleiner Terz und den Septaccord der 1ten Stufe mit kleiner Sept hinzu, so erhält man die Folge:

I–♮V–I–IV–II–♯V–I, oder: I–IV–II–♯V–I.

Nimmt man den unreinen Dur–Dreiklang und den gleichartigen Septaccord der 7ten natürlichen Stufe dazu, so gewinnt man folgende Fortschreitungen:

I–IV–VII–III–VI–II–♯V–I, oder: I–IV–VII–III–VI–II–♯V–I.

Dass man auch den Septaccord der 4ten Stufe mit kleiner Terz dazu nehmen kann, ist natürlich; dadurch gewinnt man folgende Fortschreitungen:

I–IV–VII–III–VI–II–♯V–I, oder: I–IV–♯VII–♯V–I.

Nimmt man den Dur–Dreiklang oder den gleichartigen Septaccord der 4ten Stufe dazu, so erhält man:

I–IV–♯VII–♯V–I, oder: I–IV–♯VII–♯V–I, oder: I–IV–♯VII–III–♮VI–II–♯V–I.

Nimmt man den Moll–Dreiklang der 2ten Stufe zu Hülfe, so erhält man:

I–IV–II–♯V–I, oder: I–IV–II–V–III–♮VI–IV–II–♯V–I.

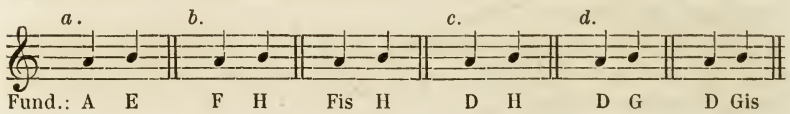
Wenn man endlich noch den Dreiklang oder Septaccord der 6ten erhöhten Stufe zu Hülfe nimmt, so gewinnt man folgende Fortschreitungen im Fundamentalbasse:

I–♯VI–II–♯V–I, oder: I–♯VI–II–♯V–I, oder: I–♯V–III–♯VI–IV–♯VII–♯V–I.

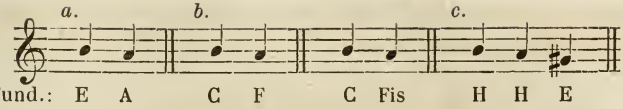
§ 15.

Fortgesetzte Untersuchung nach erweiterter Ansicht.

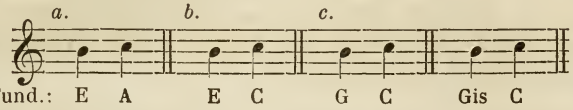
I. Wenn die 1te Stufe in die 2te tritt, so gilt entweder erstere als Octav der Tonica und letztere als Quint der Dominant (*a.*), oder erstere als Terz der 6ten und letztere als Octav der 2ten Stufe (*b.*), oder erstere als Quint der Unterdominant und letztere entweder als Octav der 2ten Stufe (*c.*), oder als Terz der 7ten Stufe (*d.*). Z. B. in A moll:



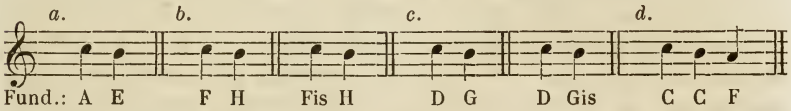
Wenn aber die 2te Stufe in die 1te tritt, so gilt entweder erstere als Quint der Dominant und letztere als Octav der Tonica (*a.*), oder erstere als Sept der 3ten und letztere als Terz der 6ten Stufe (*b.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der 2ten Stufe (*c.*). Z. B.



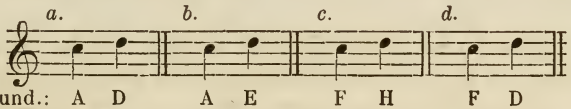
II. Wenn die 2te Stufe in die 3te geht, so gilt entweder erstere als Quint der Dominant und letztere als Terz der Tonica (*a.*), oder letztere als Octav der 3ten Stufe (*b.*), oder es gilt erstere als Terz der 7ten und letztere als Octav der 3ten Stufe (*c.*). Z. B.



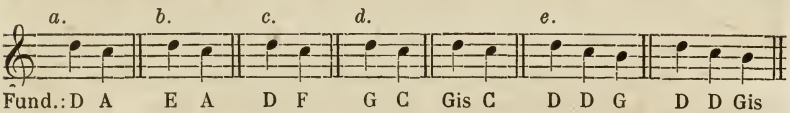
Wenn aber die 3te Stufe in die 2te geht, so gilt entweder erstere als Terz der Tonica und letztere als Quint der Dominant (*a.*), oder erstere als Quint der 6ten und letztere als Octav der 2ten Stufe (*b.*), oder erstere als Sept der 4ten und letztere als Terz der 7ten Stufe (*c.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der 3ten Stufe (*d.*). Z. B.



III. Wenn die 3te Stufe in die 4te geht, so gilt entweder erstere als Terz der Tonica und letztere als Octav der Unterdominant (*a.*), oder letztere als Sept der Dominant (*b.*), oder erstere als Quint der 6ten natürlichen und letztere als Terz der 2ten (*c.*), oder letztere als Octav der 4ten Stufe (*d.*). Z. B.

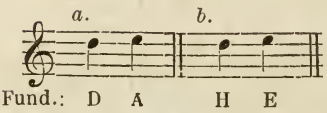


Geht aber die 4te Stufe in die 3te, so gilt entweder erstere als Octav der 4ten und letztere als Terz der Tonica (*a.*), oder erstere als Sept der Dominant und letztere als Terz der Tonica (*b.*), oder erstere als Octav des Moll-Dreiklangs der 4ten und letztere als Quint des Dreiklangs der 6ten natürlichen Stufe (*c.*), oder erstere als Quint der 7ten und letztere als Octav der 3ten Stufe (*d.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der 4ten Stufe (*e.*). Z. B.

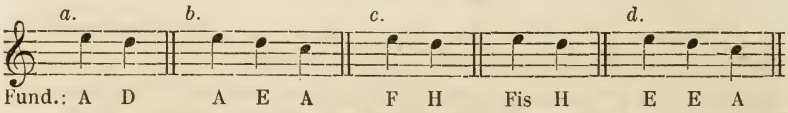


IV. Wenn die 4te Stufe in die 5te geht, so gilt entweder erstere als Octav der Unterdominant und letztere als Quint der Tonica (*a.*),

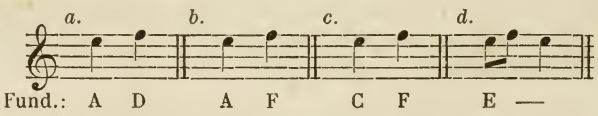
oder erstere als Terz der 2ten Stufe und letztere als Octav der Dominant (*b.*). Z. B.



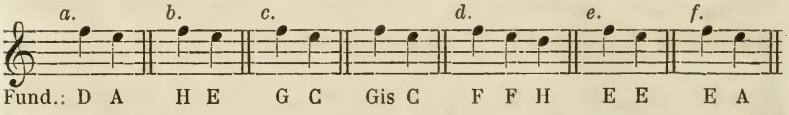
Wenn aber die 5te Stufe in die 4te geht, so gilt entweder erstere als Quint der Tonica und letztere als Octav der Unterdominant (*a.*), oder letztere als Sept der Dominant (*b.*), oder es gilt erstere als Sept der 6ten und letztere als Terz der 2ten Stufe (*c.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der Dominant (*d.*). Z. B.



V. Wenn die 5te Stufe in die 6te natürliche Stufe geht, so gilt entweder erstere als Quint der Tonica und letztere als Terz der Unterdominant (*a.*), oder erstere, wie zuvor, als Quint der Tonica und letztere als Octav der 6ten Stufe (*b.*), oder erstere als Terz der 3ten und letztere als Octav der 6ten Stufe (*c.*), oder es gilt erstere als Octav und letztere als Non der Dominant, welche letztere hier nur als zurückkehrender Durchgang gilt und sogleich in die Octav zurückgeht (*d.*). Z. B.

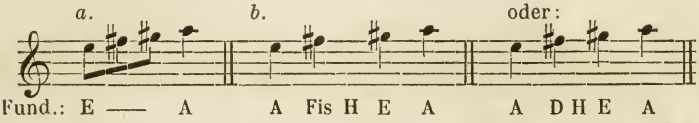


Wenn aber die 6te natürliche Stufe in die 5te geht, so gilt entweder erstere als Terz der Unterdominant und letztere als Quint der Tonica (*a.*), oder erstere als falsche Quint der 2ten und letztere als Octav der 5ten Stufe (*b.*), oder erstere als Sept der 7ten und letztere als Terz der 3ten Stufe (*c.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der 6ten natürlichen Stufe (*d.*), oder erstere als Non und letztere als Octav der Dominant (*e.*), oder erstere als Non der Dominant und letztere als Quint der Tonica (*f.*). Z. B.

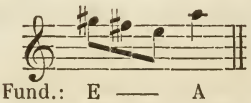


VI. Wenn die 5te in die 6te erhöhte Stufe geht, so folgt natürlicherweise die 7te erhöhte und dieser die 8te Stufe nach. Am fasslichsten für das Ohr ist, wenn die 5te Stufe als Octav, die 6te erhöhte Stufe als durchgehende Non und die 7te erhöhte Stufe als Dez oder

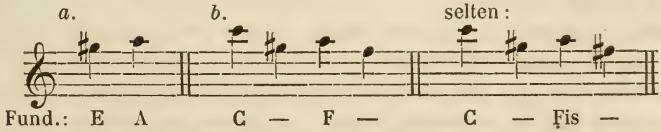
Terz der Dominant gilt, welche letztere sodann in die Octav der Tonica übergeht (*a.*). Jedoch ist noch ziemlich fasslich, wenn man die 5te Stufe als Quint der Tonica, die 6te erhöhte Stufe zuerst entweder als Octav derselben Stufe oder als Terz der 4ten Stufe, dann aber als Quint der 2ten Stufe, und die 7te erhöhte Stufe als Terz der Dominant betrachtet, welche letztere, wie zuvor, in die Octav der Tonica übergeht (*b.*). Z. B.



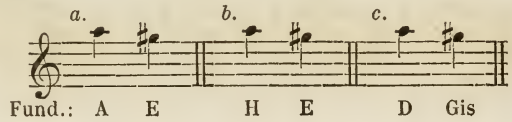
Wenn, was selten geschieht, die 6te erhöhte in die 5te Stufe übergeht, so muss zuvor die 7te erhöhte Stufe gewesen sein. Die 7te erhöhte Stufe wird als Terz, die 6te erhöhte als durchgehende Non und die 5te Stufe als Octav der Dominant betrachtet; darum muss zuletzt die 8te Stufe, als Octav der Tonica, gehört werden. Z. B.



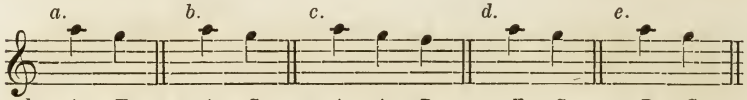
VII. Wenn die 7te erhöhte Stufe in die 8te geht, so fühlt man, wie bereits gesagt, erstere am natürlichsten als Terz der Dominant und letztere als Octav der Tonica (*a.*). Es ist jedoch möglich, dass erstere als übermässige Quint der 3ten und letztere als Terz der 6ten Stufe gefühlt werde. Dies geschieht, wenn die 10te Stufe vorangeht und die 6te nachfolgt; dann fühlt man die 10te Stufe als Octav und die 7te erhöhte als übermässige Quint der 3ten Stufe, und darauf die 8te Stufe als Terz und die 6te als Grundton des Dreiklangs der 6ten Stufe (*b.*). Z. B.



Wenn aber die 8te Stufe in die 7te erhöhte geht, so fühlt man entweder erstere als Octav der Tonica und letztere als Terz der Dominant (*a.*), oder erstere als Sept der 2ten Stufe und letztere wieder als Terz der Dominant (*b.*), seltener fühlt man erstere als Quint der Unterdominant und letztere als Fundamentalton (*c.*). Z. B.



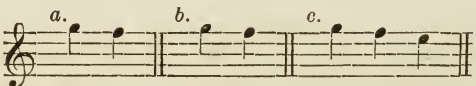
VIII. Wenn die 8te Stufe in die 7te natürliche übergeht, so fühlt man erstere als Octav der Tonica und letztere als (kleine) Terz der Dominant (*a.*), oder letztere als Quint der 3ten Stufe (*b.*), oder als Sept der 1ten Stufe (*c.*); oder man fühlt erstere als Terz der 6ten natürlichen und letztere als Quint der 3ten Stufe (*d.*), oder erstere als Quint der Unterdominant und letztere als Octav der 7ten natürlichen Stufe (*e.*). Z. B.



Fund.: A E A C A A D F C D G

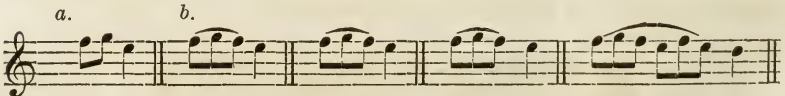
Wenn aber, was selten geschieht, die 7te natürliche in die 8te Stufe geht, so muss entweder sogleich wieder die 7te natürliche Stufe folgen, welche sodann in die 6te natürliche Stufe herabgeht, oder es springt die 8te Stufe, welche hier als Ueberschlag gilt, sogleich in die 6te natürliche. Es gilt also im Fundamente das Nämliche, als wenn die 7te natürliche Stufe unmittelbar in die 6te natürliche übergeht, wovon ohnehin sogleich gehandelt wird.

IX. Wenn die 7te natürliche in die 6te natürliche Stufe übergeht, so gilt entweder erstere als Quint der 3ten und letztere als Octav der 6ten natürlichen Stufe (*a.*), oder erstere als Sept der 1ten Stufe und letztere als Terz der Unterdominant (*b.*), oder erstere als Octav und letztere als Sept der 7ten natürlichen Stufe (*c.*). Z. B.

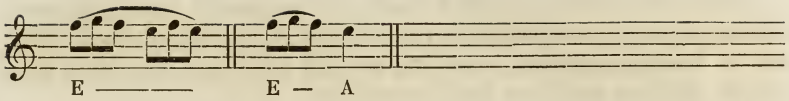


Fund.: C F A D G G C

Wenn aber, was selten geschieht, die 6te natürliche in die 7te natürliche Stufe übergeht, so muss entweder sogleich wieder die 6te natürliche Stufe folgen, welche sodann in die 5te herabgeht, oder es springt die 7te natürliche Stufe, welche hier als Ueberschlag gilt, sogleich in die 5te. Im letzten Falle kann die 6te natürliche Stufe nur als Sept und die 7te natürliche Stufe als Octav des Septaccordes der 7ten natürlichen Stufe gelten (*a.*). Im ersten Falle kann aber im Fundamente das Nämliche gelten, als wenn die 6te natürliche Stufe, statt des Aufwärtsschreitens, so lange fortdauert, bis sie in die 5te übergeht (*b.*). Z. B.



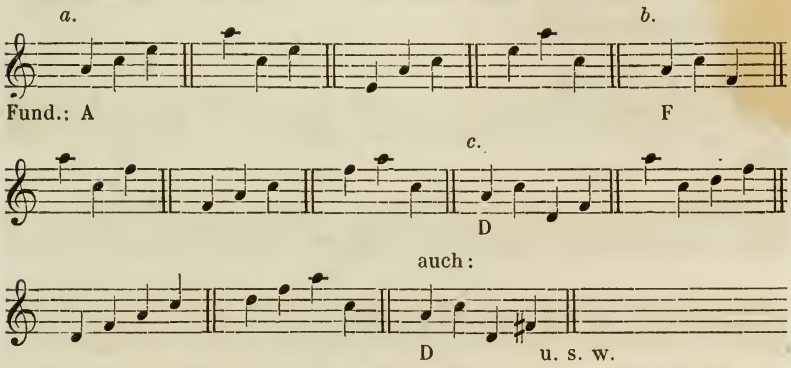
Fund.: G C D — A H — E G — C F — F — H



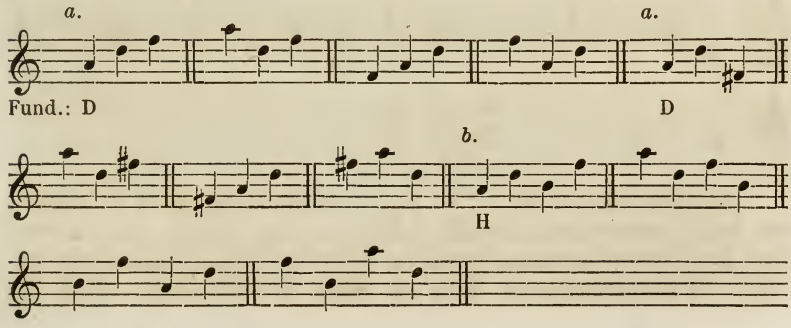
§ 16.

Nun zu den sprungweisen Fortschreitungen.

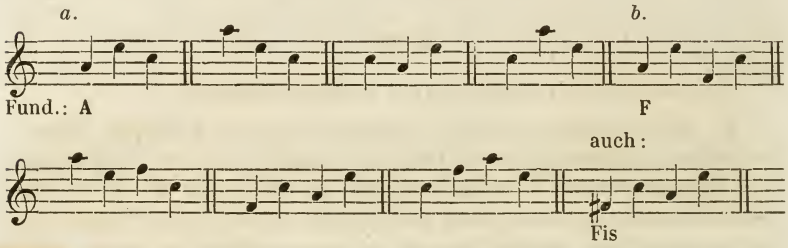
I. Beim Sprung von der 1ten oder 8ten zur 3ten Stufe gilt entweder erstere als Grundton oder Octav und letztere als Terz der Tonica (*a.*), oder erstere als Terz und letztere als Quint der 6ten Stufe (*b.*), ziemlich selten erstere als Quint und letztere als Sept der 4ten Stufe (*c.*). Um den einen oder andern Accord bestimmt fühlen zu lassen, lässt man die abgängigen Töne hinterher oder voraus hören. Z. B. in A moll:



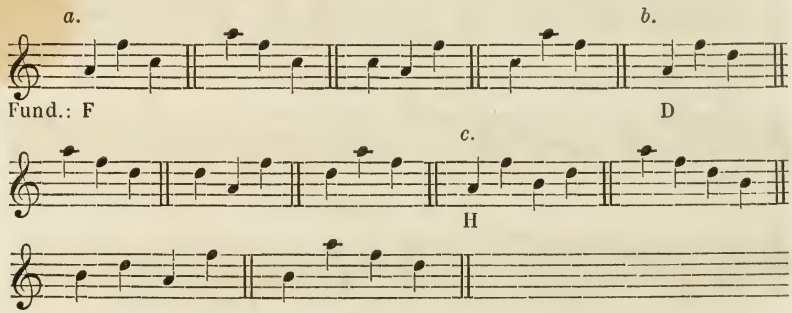
Bei dem Sprung von der 1ten oder 8ten auf die 4te Stufe fühlt man entweder Quint und Grundton oder Octav der Unterdominant (*a.*), obwohl man beide Stufen als Fundamentaltöne betrachten kann; seltener fühlt man sie als Sept und Terz der 2ten Stufe (*b.*). (Die Ergänzung der abgängigen Töne versteht sich sowohl hier als bei den folgenden Beispielen von selbst.) Z. B.



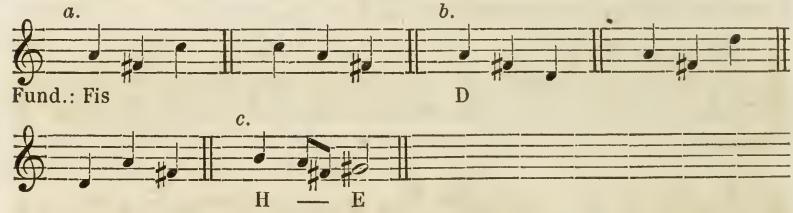
Bei dem Sprung von der 1ten oder 8ten auf die 5te Stufe fühlt man Grundton oder Octav und Quint der Tonica (*a.*), obgleich beide Stufen als Fundamentaltöne betrachtet werden können; sehr selten gelten sie als Terz und Sept der 6ten Stufe (*b.*). Z. B.



Beim Sprung von der 1ten oder 8ten zur 6ten natürlichen Stufe gelten entweder Terz und Grundton oder Octav der 6ten natürlichen Stufe (*a.*), oder Quint und Terz der Unterdominant (*b.*), seltener Sept und Quint der 2ten Stufe (*c.*). Z. B.

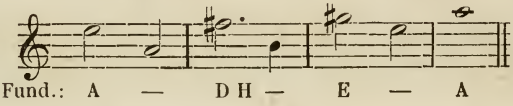


Bei dem Sprung von der 8ten zur 6ten erhöhten Stufe kann man entweder Terz und Grundton der 6ten erhöhten Stufe (*a.*), oder Quint und Terz der 4ten Stufe fühlen (*b.*); als Sept und Quint der 2ten Stufe dürfen sie nur dann gebraucht werden, wenn sogleich die 7te erhöhte Stufe, als Terz der Dominant, darauf folgt (*c.*). Z. B.

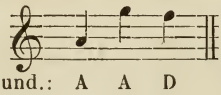


Der Sprung von der 1ten in die 6te erhöhte Stufe kann in folgender Reihe vorkommen: 5–1–♯6–2–♯7–5–8. Die 5te Stufe gilt als Quint und die 1te als Grundton der Tonica; die 6te erhöhte Stufe zuerst als Terz der Unterdominant, dann als Quint der 2ten Stufe, wozu die

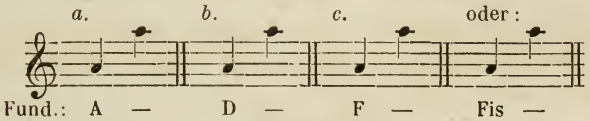
nachfolgende 2te Stufe den Grundton bildet; die 7te erhöhte Stufe gilt sodann als Terz und die 5te Stufe als Grundton der Dominant; die 8te Stufe gilt dann als Octav der Tonica, wie hier zu sehen:



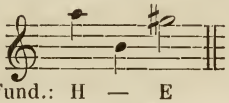
Der Sprung von der 1ten in die 7te natürliche Stufe lässt Grundton und Sept der 1ten Stufe vernehmen, worauf die 6te natürliche Stufe, als Terz der Unterdominant, zu folgen hat. Z. B.



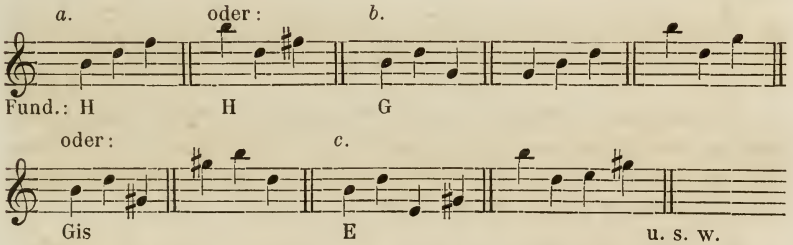
Der Sprung von der 1ten in die 8te Stufe kann den Grundton und die Octav der Tonica (*a.*), oder die verdoppelte Quint der Unterdominant (*b.*), oder die verdoppelte Terz der 6ten Stufe (*c.*) bedeuten. Z. B.



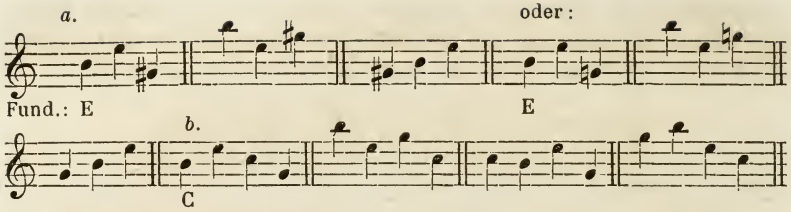
Der Sprung von der 8ten in die 2te Stufe lässt Sept und Grundton der 2ten Stufe fühlen, wonach der Sprung in die 7te erhöhte Stufe, die als Terz der Dominant gilt, nöthig wird. Z. B.



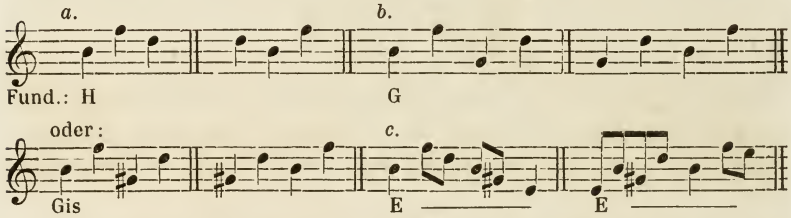
II. Der Sprung von der 2ten oder 9ten in die 4te Stufe lässt entweder Grundton oder Octav und Terz der 2ten Stufe (*a.*), oder Terz und Quint der 7ten (*b.*), oder Quint und Sept der Dominant (*c.*) fühlen. Z. B.



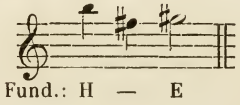
Der Sprung von der 2ten oder 9ten in die 5te Stufe lässt Quint und Octav der Dominant fühlen (*a.*), viel seltener aber Sept und Terz der 3ten Stufe (*b.*). Z. B.



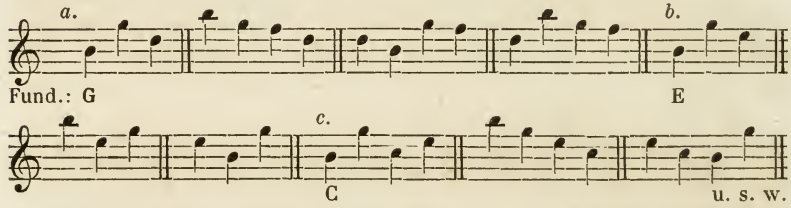
Der Sprung von der 2ten in die 6te natürliche Stufe lässt entweder Grundton und Quint der 2ten (*a.*), oder Terz und Sept der 7ten (*b.*), oder Quint und Non der 5ten Stufe (*c.*) erkennen. Z. B.



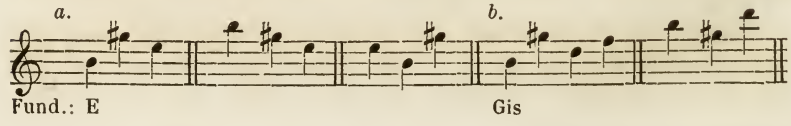
Der Sprung von der 9ten in die 6te erhöhte Stufe lässt Octav und Quint der 2ten Stufe fühlen, wonach die 7te erhöhte Stufe, als Terz der Dominant, folgen muss. Z. B.

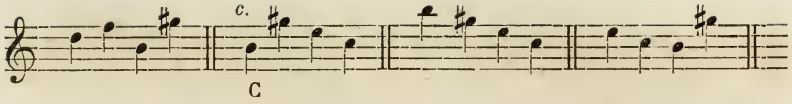


Der Sprung von der 2ten oder 9ten in die 7te natürliche Stufe lässt entweder Terz und Octav der 7ten natürlichen Stufe (*a.*), oder Quint und Terz der 5ten (*b.*), selten aber Sept und Quint der 3ten Stufe (*c.*) fühlen. Z. B.

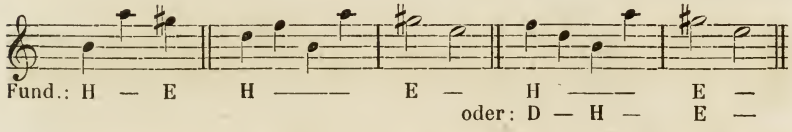


Den Sprung von der 2ten oder 9ten in die 7te erhöhte Stufe fühlt man am natürlichsten als Quint und Terz der Dominant (*a.*), seltener als Terz und Octav der 7ten erhöhten Stufe (*b.*), noch seltener als Sept und übermässige Quint der 3ten Stufe (*c.*). Z. B.

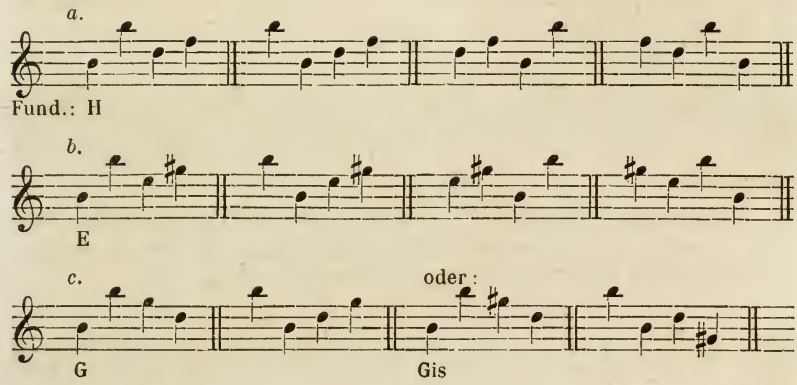




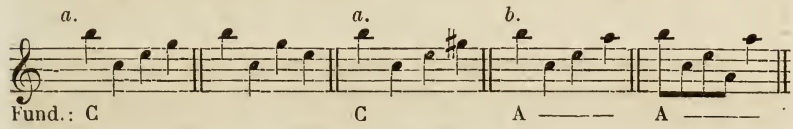
Der Sprung von der 2ten in die 8te Stufe lässt Grundton und Sept der 2ten Stufe fühlen, wonach die 7te erhöhte Stufe, als Terz der Dominant, zu folgen hat. Z. B.



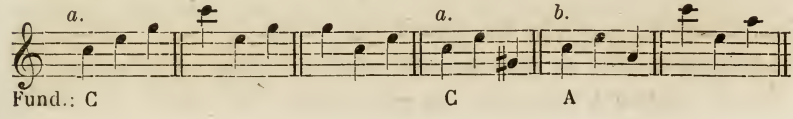
Bei dem Sprung von der 2ten zur 9ten Stufe oder umgekehrt fühlt man entweder Grundton und Octav der 2ten Stufe (*a.*), oder doppelte Quint der Dominant (*b.*), seltener doppelte Terz der 7ten Stufe (*c.*). Z. B.

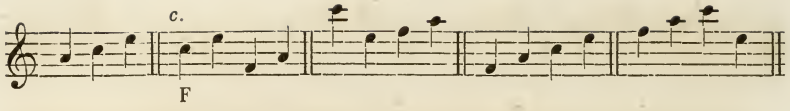


Die Folge der 3ten Stufe nach der 9ten lässt Sept und Grundton der 3ten Stufe (*a.*), oder Non und Terz der Tonica (*b.*) fühlen. Z. B.

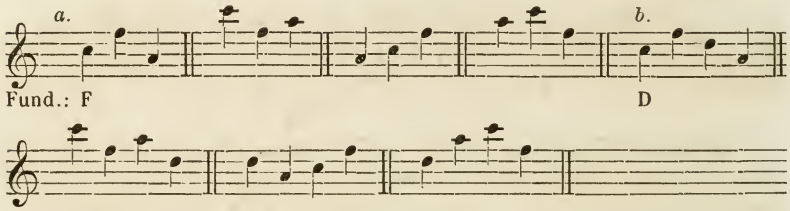


III. Der Sprung von der 3ten oder 10ten auf die 5te Stufe lässt entweder Grundton oder Octav und Terz der 3ten Stufe (*a.*), oder Terz und Quint der Tonica (*b.*), seltener aber Quint und Sept der 6ten Stufe (*c.*) fühlen. Z. B.

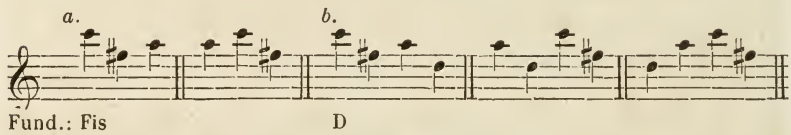




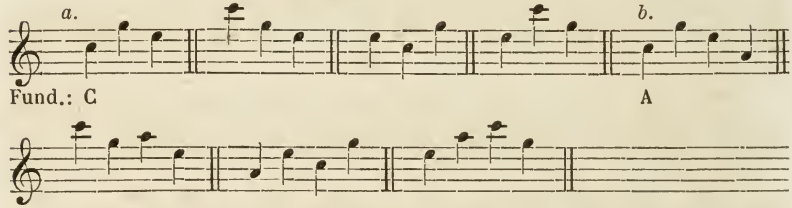
Der Sprung von der 3ten oder 10ten auf die 6te natürliche Stufe lässt Quint und Octav der 6ten natürlichen Stufe (*a.*), oder Sept und Terz der 4ten Stufe (*b.*) fühlen. Z. B.



Der Sprung von der 10ten auf die 6te erhöhte Stufe lässt Quint und Grundton der 6ten erhöhten Stufe (*a.*), oder Sept und Terz der 4ten Stufe (*b.*) fühlen. Z. B.

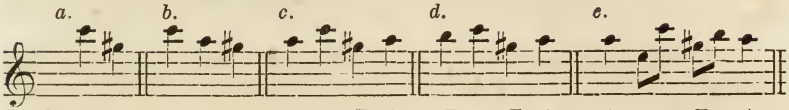


Der Sprung von der 3ten oder 10ten auf die 7te natürliche Stufe lässt entweder Grundton oder Octav und Quint der 3ten Stufe (*a.*), oder Terz und Sept der 1ten Stufe (*b.*) fühlen. Z. B.

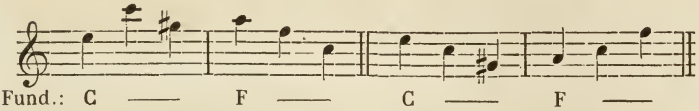


Wenn nach der 10ten die 7te erhöhte Stufe folgt, so stellt man sich am natürlichsten vor, es springe die Terz der Tonica in die Terz der Dominant (*a.*). Von Rechts wegen müsste nach der 10ten erst die 8te und dann erst die 7te erhöhte Stufe folgen, wobei die 10te Stufe die Terz und die 8te die Octav der Tonica vorstellt, welche letztere dann in die Terz der Dominant ordentlich übergeht (*b.*). Es wird also die 8te Stufe, welche macht, dass man fühlt, es werde im Fundamente der Uebergang von der Tonica in die Dominant gemacht, durch den Sprung von der 10ten in die 7te erhöhte Stufe überhüpft. Uebrigens möchte es rathsam sein, diesen Sprung nicht anders als wie in folgenden Tonreihen zu gebrauchen: 8–10–♯7–8 (*c.*), oder:

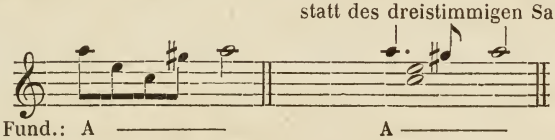
9–10–♯7–8 (*d.*), oder: 8–5–10–♯7–9–8 (*e.*), indem man die 8te Stufe wenigstens vor- oder nachher hören lässt. Z. B.



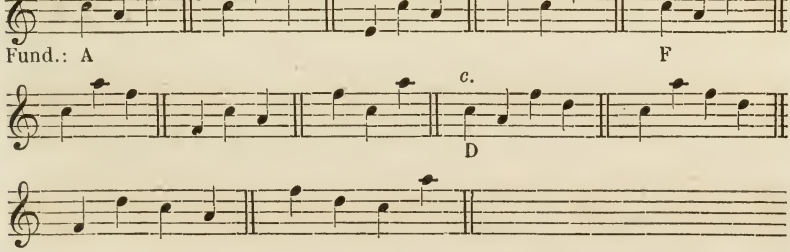
Wenn bei dem Sprung von der 10ten in die 7te erhöhte Stufe die Octav und übermässige Quint der 3ten Stufe gefühlt werden soll, so muss ebenfalls die 8te Stufe, als Terz der 6ten Stufe, nachfolgen; dass zugleich das Abgängige des ersten sowohl als des zweiten Accordes dabei vorkommen muss, um den Zweifel zu beseitigen, versteht sich von selbst. Z. B.



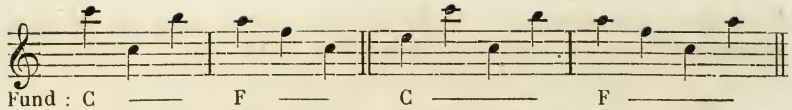
Der Sprung von der 3ten in die 7te erhöhte Stufe wird, weil in diesem Zwischenraume keine Stufe liegt, die das darin liegende Missverhältniss lösen könnte, äusserst selten gebraucht, ausser in folgender Reihe, wo die 7te erhöhte Stufe einen zurückkehrenden Durchgang vertritt: 8–5–3–♯7–8. Z. B.



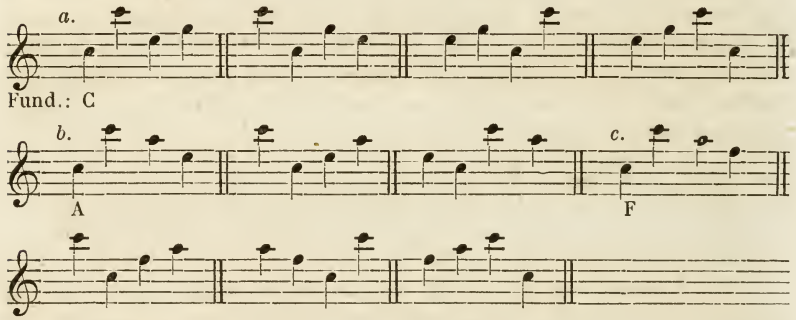
Der Sprung von der 3ten in die 1te oder 8te Stufe lässt entweder Terz und Grundton oder Octav der Tonica (*a.*), oder Quint und Terz der 6ten Stufe (*b.*), seltener Sept und Quint der 4ten Stufe (*c.*) fühlen. Z. B.



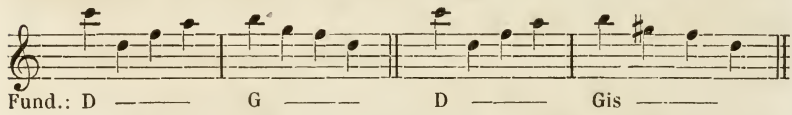
Der Sprung von der 3ten in die 9te Stufe stellt Grundton und Sept der 3ten Stufe vor, kann aber nicht wohl anders gebraucht werden, als wenn die 10te Stufe vorhergeht, welche die Octav der 3ten Stufe vorstellt. Z. B.



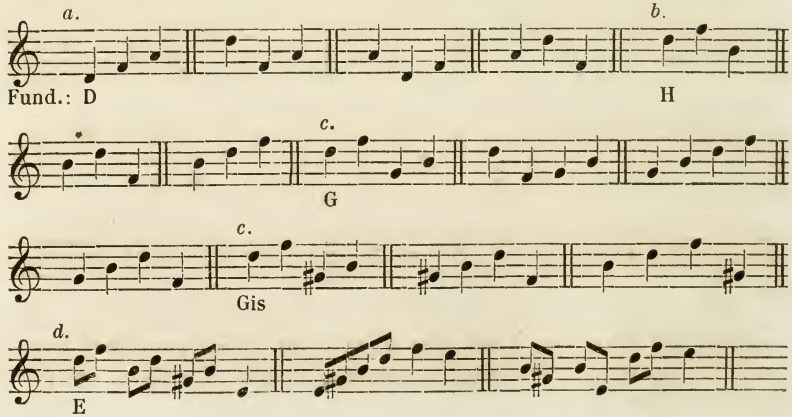
Der Sprung von der 3ten in die 10te Stufe oder umgekehrt gilt entweder als Grundton und Octav der 3ten Stufe (*a.*), oder als verdoppelte Terz der Tonica (*b.*), oder als verdoppelte Quint der 6ten natürlichen Stufe (*c.*). Z. B.



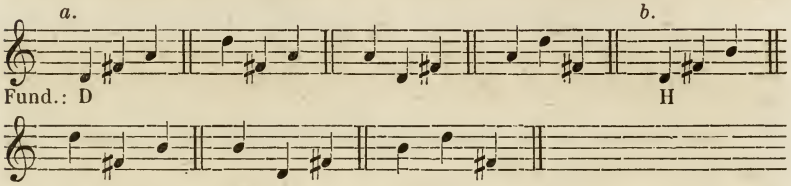
Der Sprung von der 10ten in die 4te Stufe stellt die Sept und den Grundton der 4ten Stufe vor. Z. B.



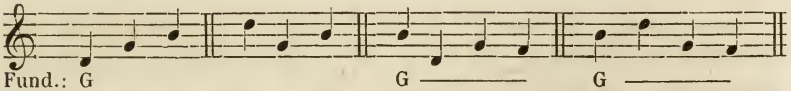
IV. Bei dem Sprung von der 4ten oder 11ten auf die 6te natürliche Stufe fühlt man entweder Grundton oder Octav und Terz der Unterdominant (*a.*), oder Terz und falsche Quint der 2ten Stufe (*b.*), oder Quint und Sept der 7ten Stufe (*c.*), oder Sept und Non der Dominant (*d.*). Z. B.



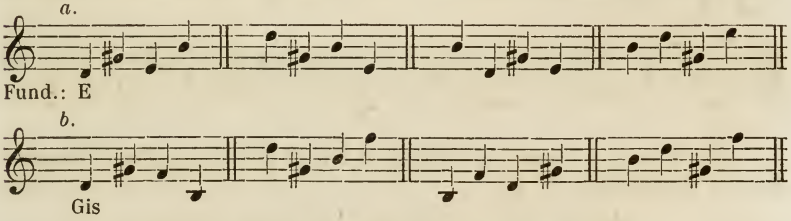
Der Sprung von der 4ten oder 11ten auf die 6te erhöhte Stufe lässt entweder Grundton oder Octav und Terz der 4ten Stufe (*a.*), oder Terz und Quint der 2ten Stufe (*b.*) erkennen. Z. B.



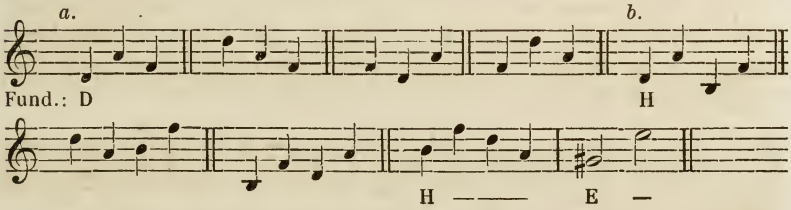
Der Sprung von der 4ten oder 11ten auf die 7te natürliche Stufe lässt Quint und Grundton oder Octav der 7ten natürlichen Stufe fühlen. Z. B.



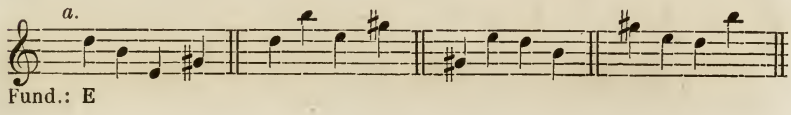
Der Sprung von der 4ten oder 11ten auf die 7te erhöhte Stufe lässt vorzugsweise Sept und Terz der Dominant erkennen (*a.*), selten aber Quint und Octav oder Grundton der 7ten erhöhten Stufe (*b.*). Z. B.

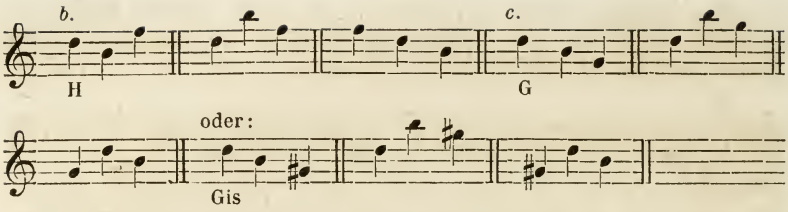


Der Sprung von der 4ten oder 11ten auf die 8te Stufe lässt entweder Grundton oder Octav und Quint der Unterdominant (*a.*), oder Terz und Sept der 2ten Stufe (*b.*) fühlen. Z. B.

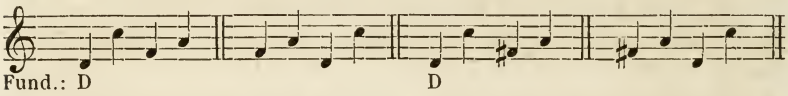


Der Sprung von der 4ten auf die 2te oder 9te Stufe bedeutet entweder Sept und Quint der Dominant (*a.*), oder Terz und Grundton oder Octav der 2ten Stufe (*b.*), oder Quint und Terz der 7ten Stufe (*c.*). Z. B.

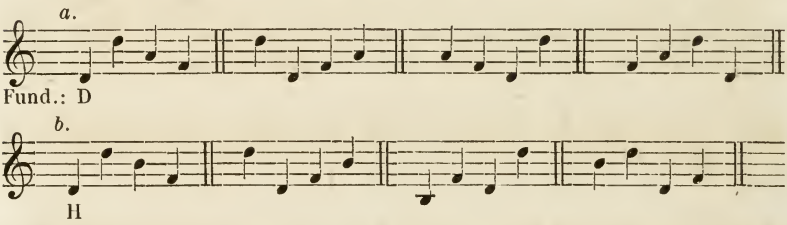




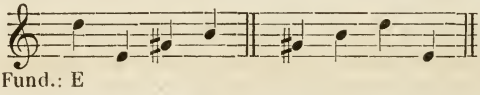
Der Sprung von der 4ten in die 10te Stufe gilt als Grundton und Sept der 4ten Stufe. Z. B.



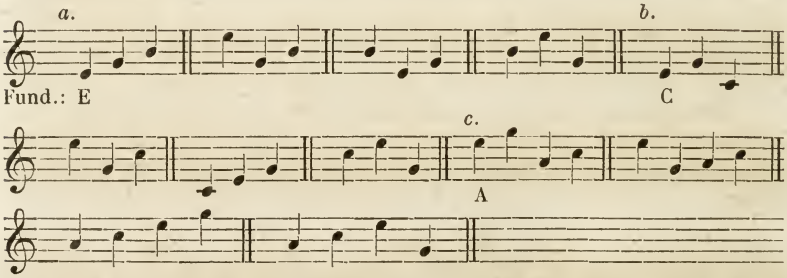
Der Sprung von der 4ten in die 11te Stufe oder umgekehrt gilt entweder als Grundton und Octav der Unterdominant (*a.*), oder als verdoppelte Terz der 2ten Stufe (*b.*). Z. B.



Der Sprung von der 11ten Stufe in die 5te gilt als Sept und Grundton der Dominant. Z. B.

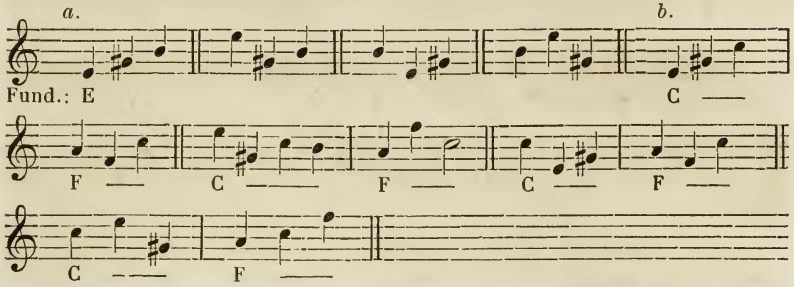


V. Der Sprung von der 5ten oder 12ten in die 7te natürliche Stufe wird entweder als Grundton oder Octav und Terz des Moll-Dreiklangs der 5ten Stufe (*a.*), oder als Terz und Quint der 3ten (*b.*), oder als Quint und Sept der 1ten Stufe (*c.*) betrachtet. Z. B.

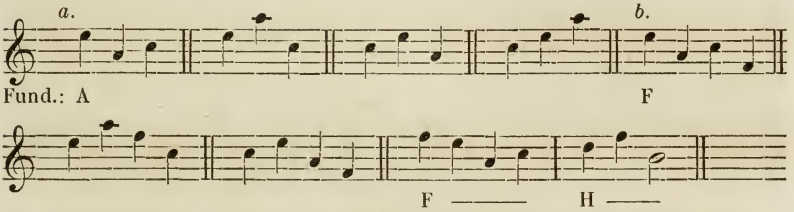


Der Sprung von der 5ten oder 12ten in die 7te erhöhte Stufe fühlt man entweder als Grundton oder Octav und Terz des Dur-Dreiklangs

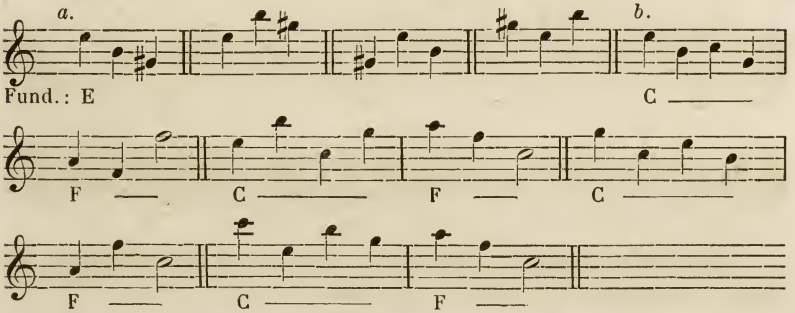
der Dominant (*a.*), selten aber als Terz und übermässige Quint der 3ten Stufe (*b.*). Z. B.



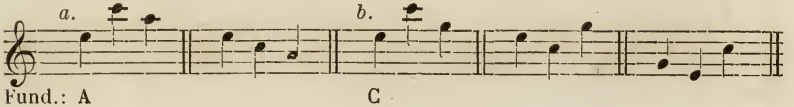
Der Sprung von der 5ten in die 1te oder 8te Stufe bedeutet am natürlichsten Quint und Grundton oder Octav der Tonica (*a.*), sehr selten aber Sept und Terz der 6ten Stufe (*b.*). Z. B.

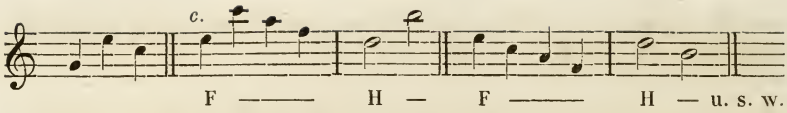


Der Sprung von der 5ten in die 2te oder 9te Stufe bedeutet gewöhnlich Grundton und Quint der Dominant (*a.*), sehr selten aber Terz und Sept der 3ten Stufe (*b.*). Z. B.

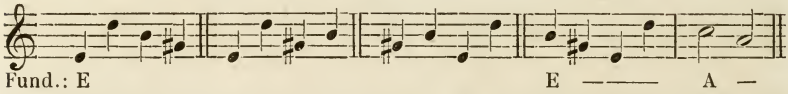


Der Sprung von der 5ten in die 10te oder 3te Stufe bedeutet entweder Quint und Terz der Tonica (*a.*), oder Terz und Octav oder Grundton der 3ten Stufe (*b.*), seltener Sept und Quint der 6ten Stufe (*c.*). Z. B.

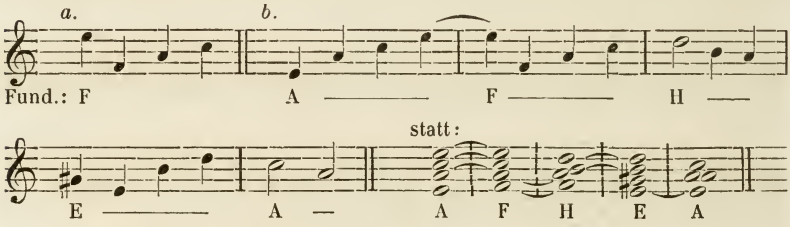




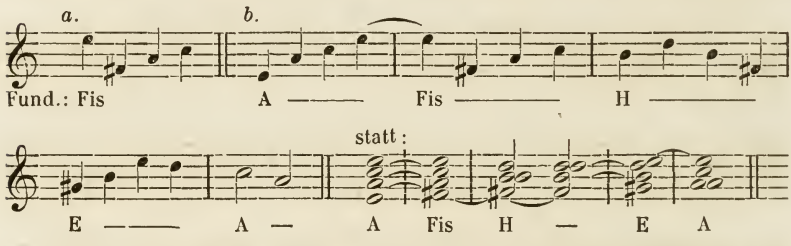
Der Sprung von der 5ten auf die 11te Stufe bedeutet Grundton und Sept der Dominant. Z. B.



Der Sprung von der 12ten auf die 6te natürliche Stufe deutet auf Sept und Grundton der 6ten natürlichen Stufe (*a.*); was zur Vorbereitung und zur Auflösung dieses schweren Sprunges dienen mag, sehe man bei *b.*

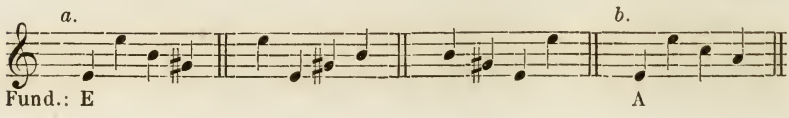


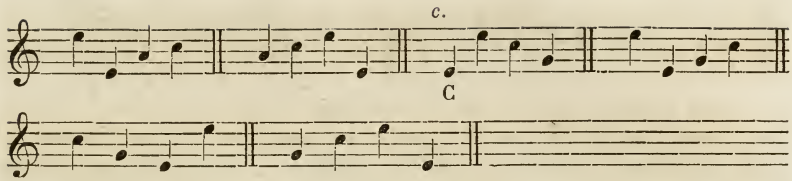
Der Sprung von der 12ten auf die 6te erhöhte Stufe deutet auf Sept und Grundton der 6ten erhöhten Stufe (*a.*); Vorbereitung und Auflösung dieses Sprunges sehe man bei *b.*



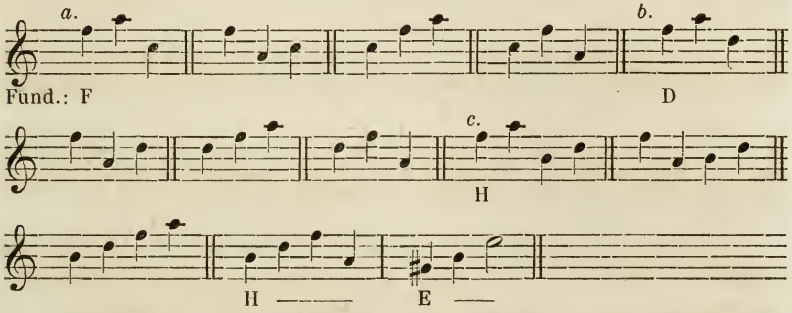
(Nach diesem Muster können die Leser auch die Auflösung der früher erwähnten Septaccorde versuchen.)

Der Sprung von der 5ten auf die 12te Stufe oder umgekehrt lässt entweder Grundton und Octav der Dominant (*a.*), oder verdoppelte Quint der Tonica (*b.*), oder verdoppelte Terz der 3ten Stufe (*c.*) fühlen. Z. B.

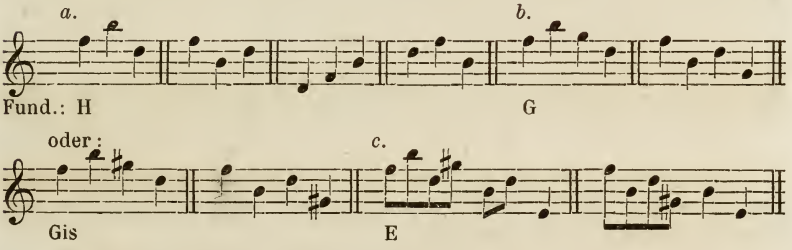




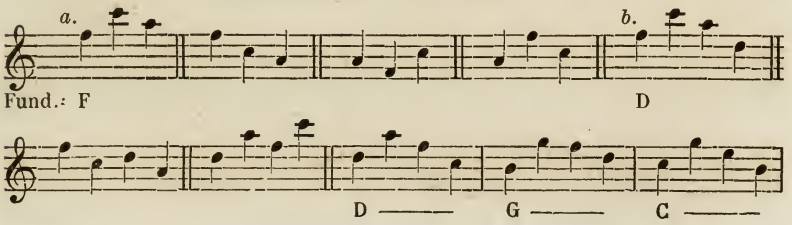
VI. Der Sprung von der 6ten natürlichen in die 8te oder 1te Stufe lässt entweder Grundton oder Octav und Terz der 6ten natürlichen Stufe (*a.*), oder Terz und Quint der Unterdominant (*b.*), seltener Quint und Sept der 2ten Stufe (*c.*) fühlen. Z. B.

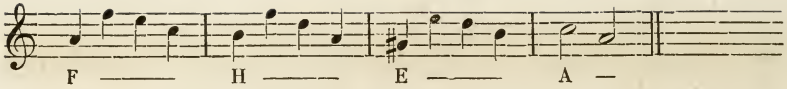


Der Sprung von der 6ten natürlichen in die 9te oder 2te Stufe bedeutet entweder Quint und Octav oder Grundton der 2ten Stufe (*a.*), oder Sept und Terz der 7ten (*b.*), auch wohl Non und Quint der Dominant (*c.*). Z. B.

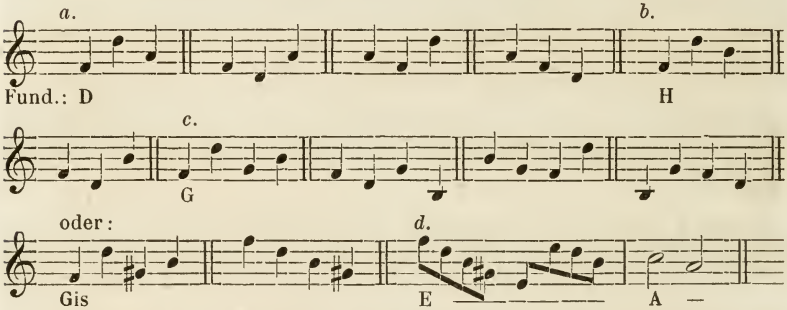


Der Sprung von der 6ten natürlichen in die 10te oder 3te Stufe lässt Octav oder Grundton und Quint der 6ten natürlichen Stufe (*a.*), seltener Terz und Sept der 4ten Stufe (*b.*) fühlen. Z. B.

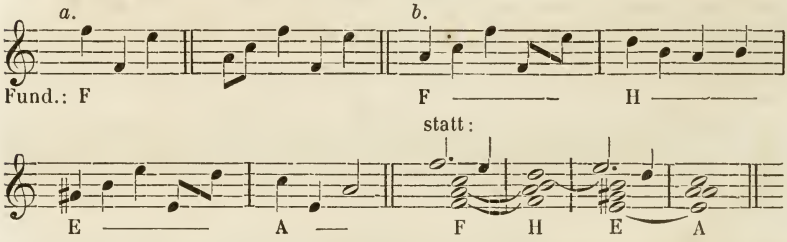




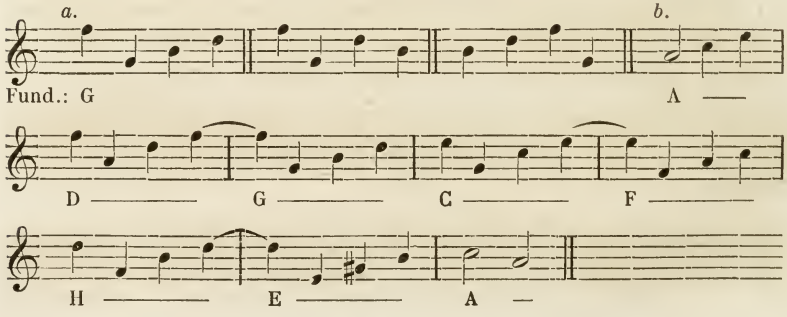
Der Sprung von der 6ten natürlichen in die 11te oder 4te Stufe bedeutet entweder Terz und Octav oder Grundton der Unterdominant (*a.*), oder Quint und Terz der 2ten Stufe (*b.*), oder Sept und Quint der 7ten Stufe (*c.*), oder Non und Sept der Dominant (*d.*). Z. B.



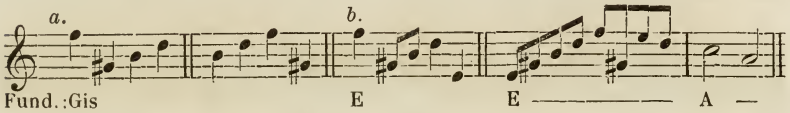
Der Sprung von der 6ten natürlichen Stufe auf die 12te gilt als Grundton und Sept der 6ten Stufe, kann aber nicht wohl anders gebraucht werden, als wenn die 13te natürliche Stufe vorausgeht (*a.*); was sodann folgen kann, sehe man bei *b.*



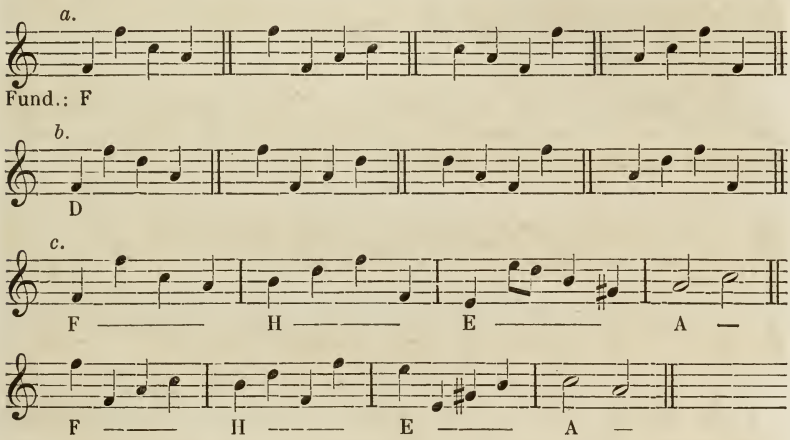
Der Sprung von der 13ten auf die 7te natürliche Stufe gilt als Sept und Grundton der 7ten natürlichen Stufe (*a.*); was vorausgehen und nachfolgen muss, sehe man bei *b.*



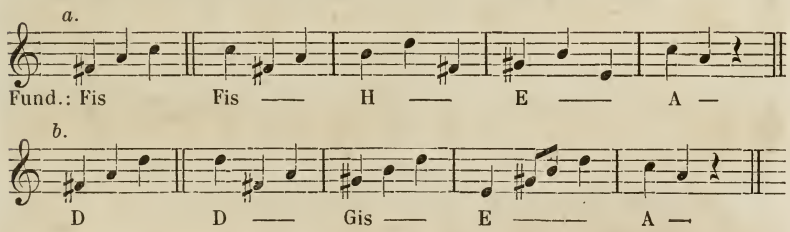
Der Sprung von der 13ten oder 6ten natürlichen zur 7ten erhöhten Stufe gilt entweder als Sept und Grundton der 7ten erhöhten Stufe (*a.*), oder als Non und Terz der Dominant (*b.*). Z. B.



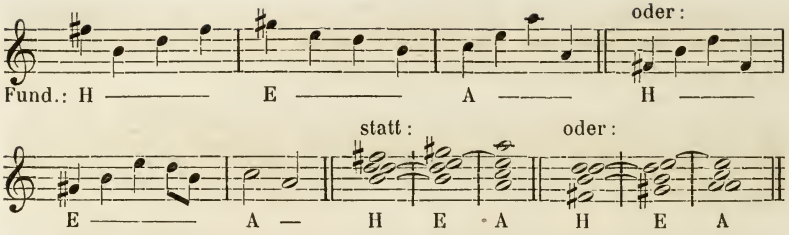
Der seltene Sprung von der 6ten zur 13ten natürlichen Stufe oder umgekehrt gilt entweder als Grundton und Octav der 6ten natürlichen Stufe (*a.*), oder als verdoppelte Terz des Dreiklangs der Unterdominant (*b.*). Die Ursache, warum man die Octav der 6ten natürlichen Stufe nicht gern nimmt, ist, weil sie hinterdrein als verdoppelte falsche Quint der 2ten Stufe gefühlt wird, und diesem gemäss jede derselben abwärts gehen muss, und zwar die zuletzt erscheinende zuerst und die erste zuletzt (*c.*). Z. B.



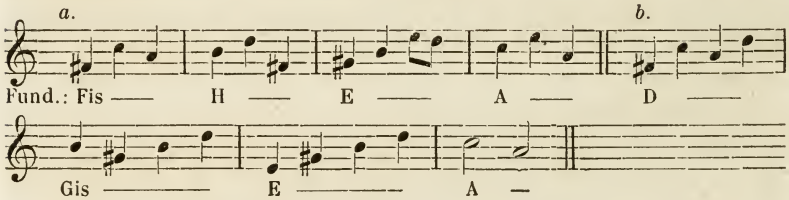
VII. Der Sprung von der 6ten erhöhten Stufe in die 8te gilt entweder als Grundton und Terz der 6ten erhöhten Stufe (*a.*), oder als Terz und Quint der 4ten Stufe (*b.*). Z. B.



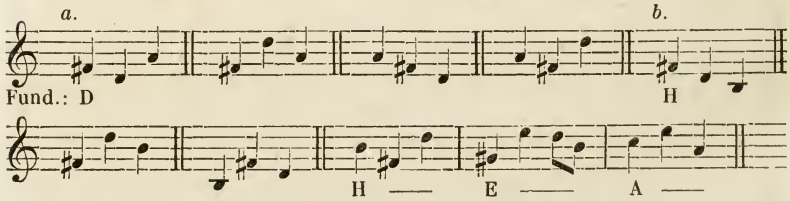
Der Sprung von der 6ten erhöhten in die 2te oder 9te Stufe bedeutet Quint und Grundton oder Octav der 2ten Stufe. Z. B.



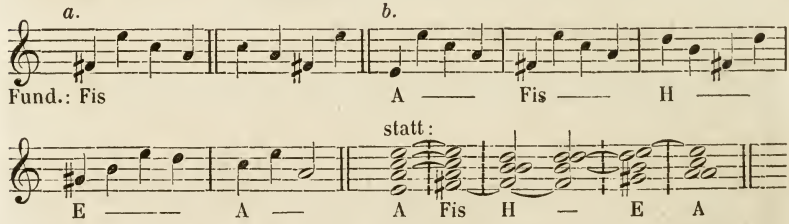
Der Sprung von der 6ten erhöhten Stufe in die 10te gilt entweder als Grundton und falsche Quint der 6ten erhöhten Stufe (*a.*), oder als Terz und Sept der 4ten Stufe (*b.*). Z. B.



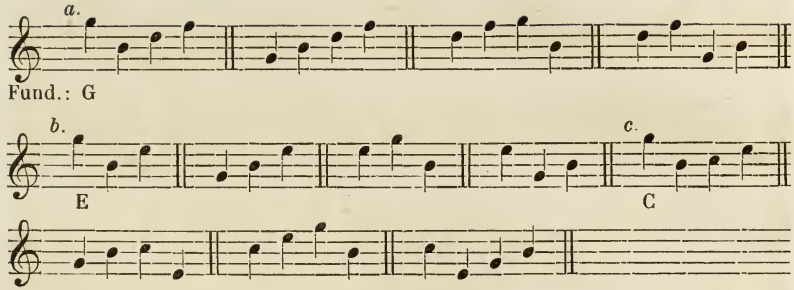
Der Sprung von der 6ten erhöhten in die 4te oder 11te Stufe gilt entweder als Terz und Grundton oder Octav der 4ten Stufe (*a.*), oder als Quint und Terz der 2ten Stufe (*b.*). Z. B.



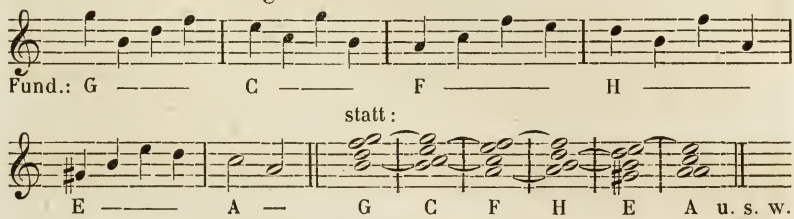
Der Sprung von der 6ten erhöhten in die 12te Stufe bedeutet Grundton und Sept der 6ten erhöhten Stufe (*a.*). Vorbereitung und Auflösung bei *b.*



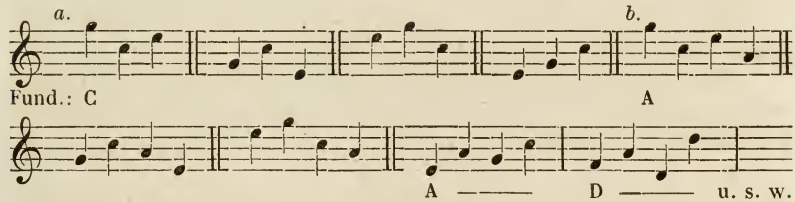
VIII. Der Sprung von der 7ten natürlichen Stufe in die 2te oder 9te gilt entweder als Octav oder Grundton und Terz der 7ten natürlichen Stufe (*a.*), oder als Terz und Quint des Moll-Dreiklangs der 5ten (*b.*), oder seltener als Quint und Sept der 3ten Stufe (*c.*). Z. B.



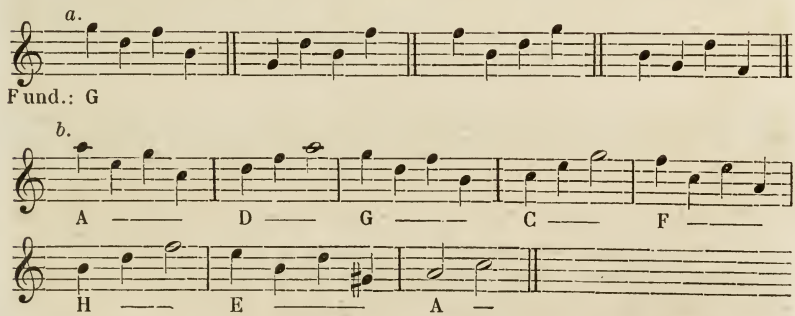
Im Zusammenhange kann es heissen:



Der Sprung von der 7ten natürlichen in die 3te oder 10te Stufe gilt entweder als Quint und Grundton oder Octav der 3ten Stufe (*a.*), oder als Sept und Terz der 1ten Stufe (*b.*). Z. B.

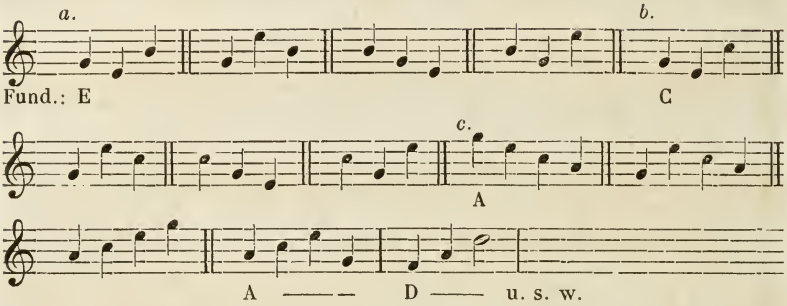


Der Sprung von der 7ten natürlichen in die 4te oder 11te Stufe bedeutet Octav oder Grundton und Quint der 7ten natürlichen Stufee (*a.*). Was vorausgeht und nachfolgen kann, sehe man bei *b.*

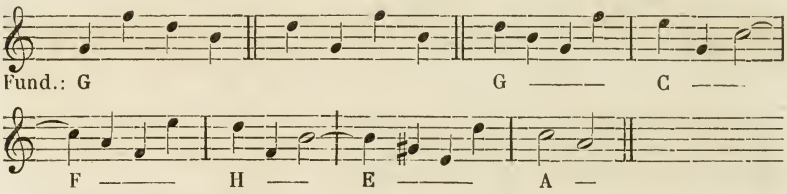


Der Sprung von der 7ten natürlichen in die 5te oder 12te Stufe bedeutet entweder Terz und Grundton oder Octav des Moll-Dreiklangs

der 5ten Stufe (*a.*), oder Quint und Terz der 3ten Stufe (*b.*), oder Sept und Quint der 1ten Stufe (*c.*). Z. B.

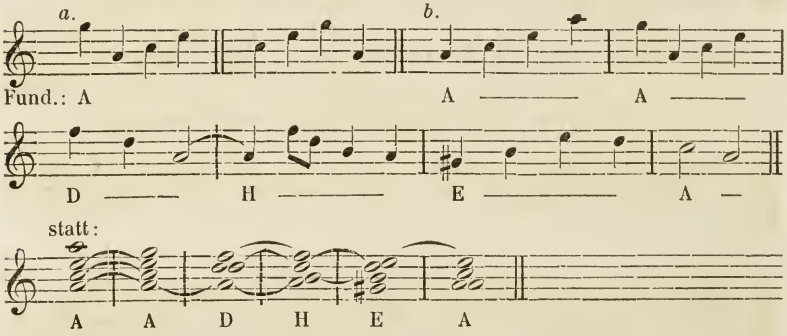


Der Sprung von der 7ten natürlichen in die 13te natürliche Stufe lässt Grundton und Sept der 7ten natürlichen Stufe fühlen. Z. B.

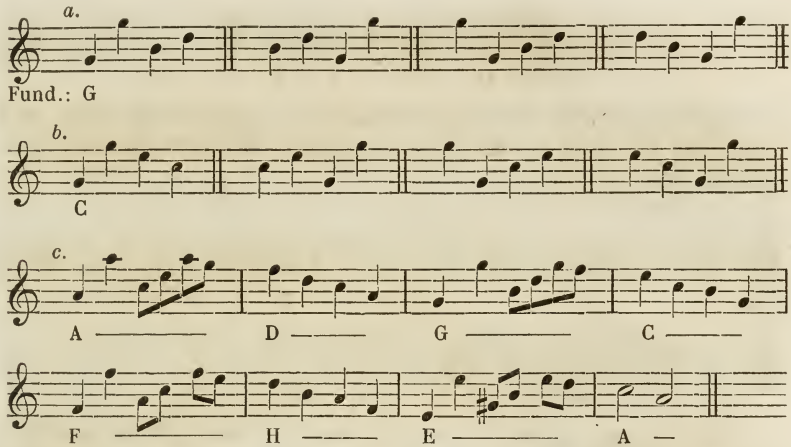


Der Sprung von der 7ten natürlichen in die 13te erhöhte Stufe gehört nicht in die diatonische Moll-Tonleiter.

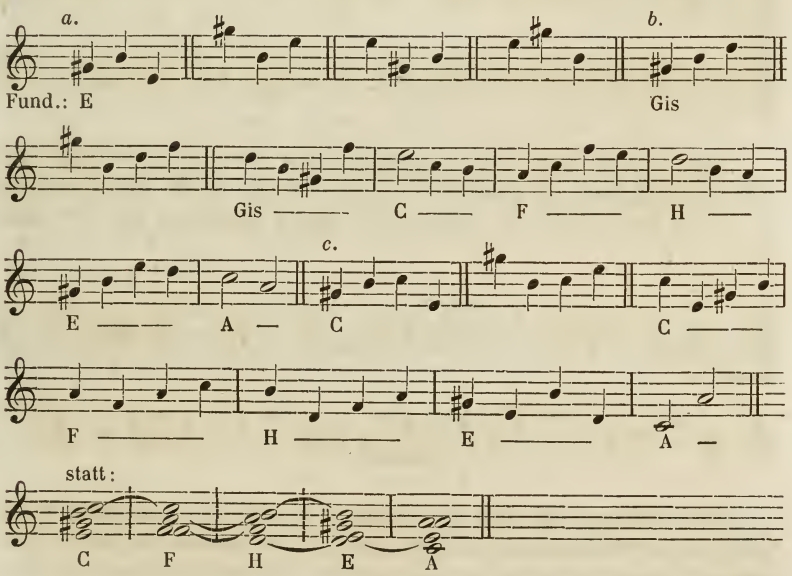
Der Sprung von der 7ten natürlichen in die 1te Stufe deutet Sept und Grundton der 1ten Stufe an (*a.*). Das Vorausgehende und Nachfolgende sehe man bei *b.*



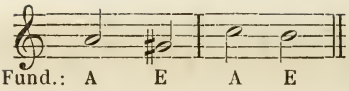
Wenn der Sprung von der 7ten natürlichen in die 14te natürliche Stufe oder umgekehrt gemacht wird, so gelten sie entweder für Grundton und Octav der 7ten natürlichen Stufe (*a.*), oder als verdoppelte Quint der 3ten Stufe (*b.*). Dass sodann auch die 6te und 13te, und hernach die 5te und 12te Stufe nachfolgen müssen, liegt im Charakter der Moll-Tonleiter; den Zusammenhang sehe man bei *c.*



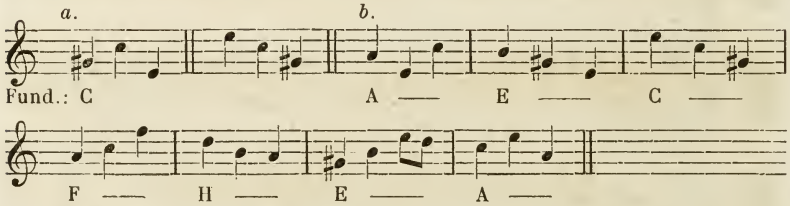
IX. Der Sprung von der 7ten erhöhten in die 2te oder 9te Stufe wird am natürlichsten als Terz und Quint der Dominant gefühlt (*a.*), seltener stellt er Grundton und Terz der 7ten erhöhten Stufe (*b.*), noch seltener übermässige Quint und Sept der 3ten Stufe vor (*c.*). Z. B.



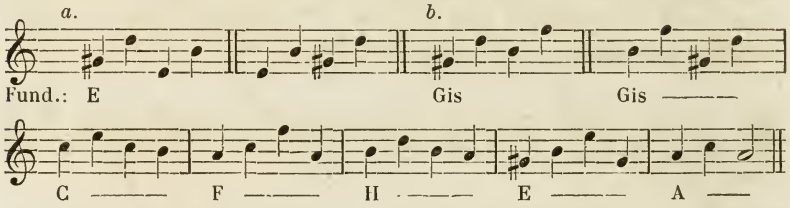
Der Sprung von der 7ten erhöhten zur 10ten Stufe lässt am natürlichsten erstere als Terz der Dominant und letztere als Terz der Tonica erkennen, was dann am leichtesten angeht, wenn zu Anfang die 8te Stufe als Octav der Tonica, und zuletzt die 9te Stufe als Quint der Dominant gehört wird. Z. B.



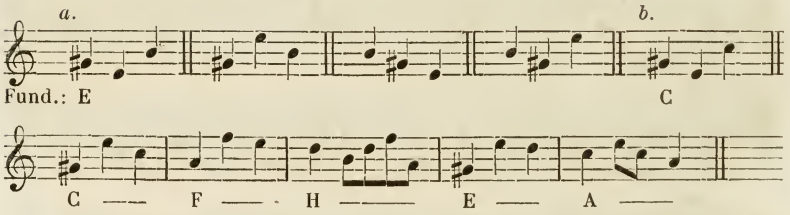
Sollen aber die obbenannten Stufen die übermässige Quint und Octav der 3ten Stufe vorstellen (*a.*), so wird der Zusammenhang folgender sein können (*b.*):



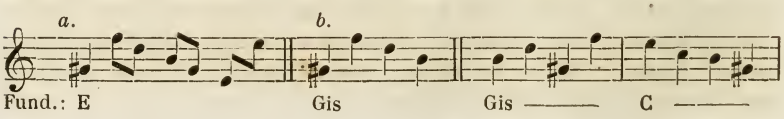
Der Sprung von der 7ten erhöhten zur 11ten Stufe gilt am gewöhnlichsten als Terz und Sept der Dominant (*a.*), seltener als Grundton und Quint der 7ten erhöhten Stufe (*b.*). Z. B.

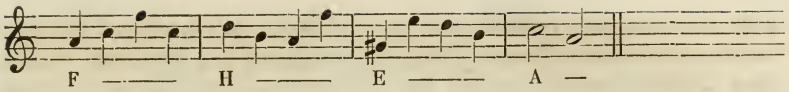


Der Sprung von der 7ten erhöhten zur 5ten oder 12ten Stufe gilt am natürlichsten als Terz und Grundton oder Octav der Dominant (*a.*), sehr selten aber als übermässige Quint und Terz der 3ten Stufe (*b.*). Z. B.



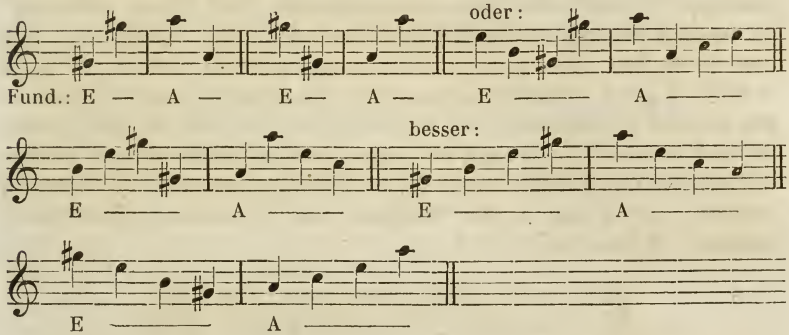
Der Sprung von der 7ten erhöhten in die 13te natürliche Stufe wird am gewöhnlichsten als Terz und Non der Dominant gefühlt (*a.*), seltener drückt er Grundton und Sept der 7ten erhöhten Stufe aus (*b.*). Z. B.



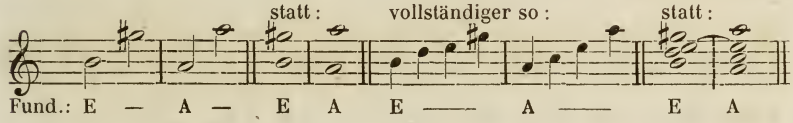


Der Sprung von der 7ten erhöhten zur 13ten erhöhten Stufe kommt in der diatonischen Moll-Tonleiter nicht vor.

Der seltene Sprung von der 7ten erhöhten zur 14ten erhöhten Stufe oder umgekehrt kann nur die verdoppelte Terz der Dominant vorstellen, und es muss sich die 14te in die 15te und die 7te in die 8te Stufe, d. h. jede Terz der Dominant muss sich in die Octav der Tonica auflösen. Z. B.



Bei dem seltenen Sprung von der 7ten erhöhten Stufe zur 1ten stellt man sich erstere als Terz der Dominant und letztere als Grundton der Tonica vor; es muss aber hinterdrein die 8te als Octav der Tonica kommen, wohin die Terz der Dominant zu gehen verlangt. Damit aber der Sprung von der 7ten erhöhten zur 1ten Stufe nicht zu schwer ausfalle, lässt man die 2te Stufe als Quint der Dominant vorausgehen, nämlich: 2-♯7-1-8. Z. B.



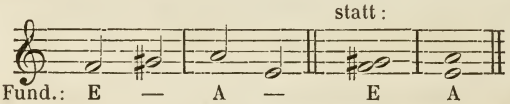
§ 17.

Wegen der Auflösung der dissonirenden oder nicht vollkommen reinen Sprünge ist bereits § 7 das Nöthigste gesagt und gezeigt worden. Hier bleibt für's erste zu erinnern, dass in der Moll-Tonleiter drei falsche Quinten sind, und zwar: die 6te natürliche Stufe gegen die 2te, die 10te gegen die 6te erhöhte Stufe und die 11te gegen die 7te erhöhte Stufe; ferner, dass darin zwei unreine Quinten sich vorfinden, und zwar: die 11te gegen die 7te natürliche und die 6te erhöhte gegen die 2te Stufe. Da aber die 6te erhöhte Stufe nur zum Steigen bestimmt ist, so er-

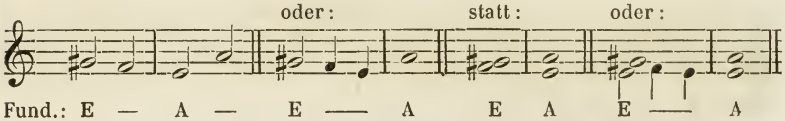
hält sie eben die Freiheit wie die 6te Stufe in der Dur-Tonleiter, welche ausserordentlicherweise auch als Quint der 2ten Stufe steigen darf. Endlich ist die unreine Terz zu bemerken, welche die 4te Stufe gegen die 2te macht.

Nun soll dasjenige nachgeholt werden, was die Moll-Tonleiter Neues mitbringt.

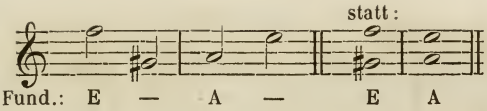
I. Der übermässige Secundsprung. Geschieht er aufwärts, so fühlt man den untern Ton nicht eher als Grundton der Secund oder, was einerlei ist, als ursprüngliche Sept, bis der höhere Ton eintritt; sonach ist die Vorbereitung des Grundtones der übermässigen Secund oder der ursprünglichen Sept schon vollbracht; es mangelt also nur die Auflösung desselben, wozu nöthig ist, dass der obere Ton einen grossen Terzsprung abwärts mache, z. B. in A moll: *f-gis-e*. Nachdem man aber den Grundton der übermässigen Secund grösstentheils als ursprüngliche Non und die übermässige Secund selbst als ursprüngliche grosse Terz auf der Dominant ansieht, so lässt man noch öfter zuerst die übermässige Secund sich aufwärts auflösen, bevor man an die Auflösung des Grundtones dieser übermässigen Secund geht. Z. B.



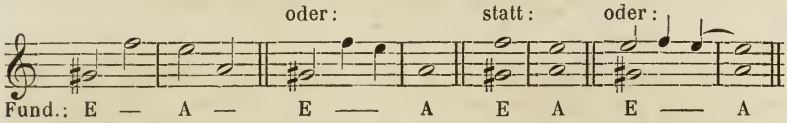
Geschieht er abwärts, so fühlt man den untern Ton als frei eintretende ursprüngliche Non, welche nun auf jeden Fall zuerst um eine Stufe abwärts geht; sodann aber muss ein Quartsprung aufwärts gemacht werden, um die Auflösung der übermässigen Secund, als ursprünglicher grosser Terz der Dominant, d. h. als Leitton, zu bewerkstelligen. Z. B.



II. Der verminderte Septsprung. Geschieht er abwärts, so fühlt man den obern Ton nicht eher als verminderte Sept, bis der untere gehört wird, mithin ist deren Vorbereitung schon geleistet; um sie aufzulösen, muss nun von dem untern Tone ein kleiner Sextsprung aufwärts gemacht werden, z. B. in A moll: *f̄-gis-ē*. Wenn man den obern Ton als kleine Non und den untern als grosse Terz der Dominant ansieht, so kann auch wohl zuerst die grosse Terz, d. h. der untere Ton, sich um eine Stufe aufwärts auflösen, bevor man an die Auflösung der ursprünglichen Non geht, wozu nun ein reiner Quintsprung aufwärts nöthig ist. Z. B.

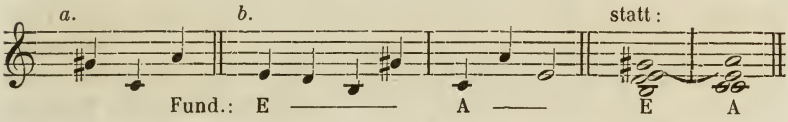


Geschieht er aufwärts, so fühlt man den obern Ton als frei eintretende ursprüngliche Non, welche nun um eine Stufe abwärts geht; sodann muss ein Quintsprung abwärts gemacht werden, um die Auflösung des Grundtones der verminderten Sept, als ursprünglicher grosser Terz der Dominant, zu bewerkstelligen. Z. B.

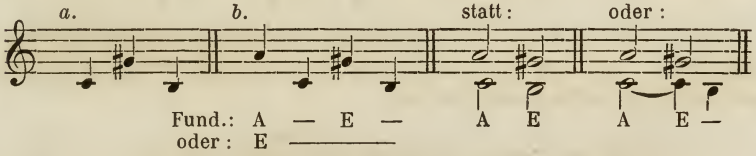


Von den möglichen Variationen hierbei ein anderes Mal.

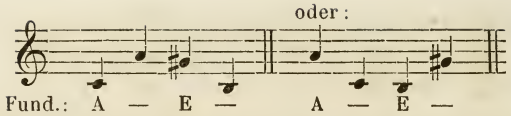
III. Der übermässige Quintsprung. Es ist dieses einer der schwierigsten und ungewöhnlichsten Sprünge, und macht auch auf das Ohr einen fast widerlichen Eindruck. Geschieht er abwärts, so fühlt man den obern Ton erst dann als übermässige Quint, wenn der untere bereits eingetreten ist, dadurch ist nun die übermässige Quint vorbereitet; um sie zu lösen, muss sodann ein grosser Sextsprung aufwärts gemacht werden (*a.*). Im Zusammenhange kann er dem Sänger erleichtert werden (*b.*). Z. B.



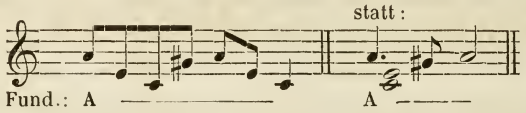
Geschieht er aufwärts, so fühlt man den untern Ton erst dann, wenn der obere eingetreten ist, als ursprüngliche Tredez (als Vorhalt der Quint) der Dominant, wodurch die Vorbereitung derselben schon geschehen ist; den obern Ton fühlt man als grosse Terz der Dominant. Um den Grundton der übermässigen Quint als ursprüngliche Tredez zu lösen, muss sodann von dem obern Tone ein grosser Sextsprung abwärts gemacht werden (*a.*). Im Zusammenhange kann er dem Sänger etwas erleichtert werden (*b.*). Z. B.



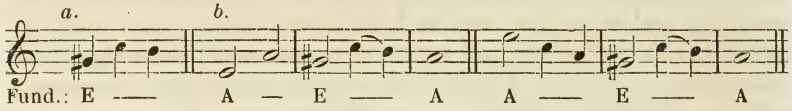
Es ist begreiflich, dass diese Accorde in folgender melodischen Folge viel natürlicher ausgedrückt werden.



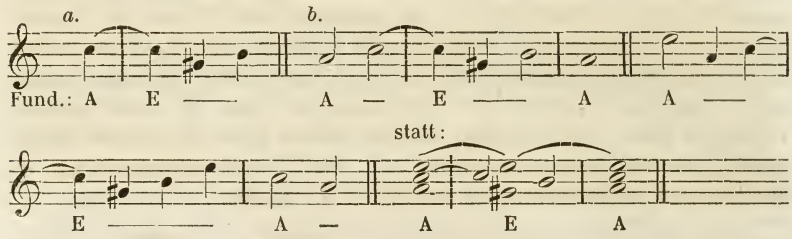
In folgendem Satze erscheint das *gis* als zurückkehrender Durchgang, und auf diese Weise kann der übermässige Quintsprung aufwärts noch am leichtesten getroffen werden.



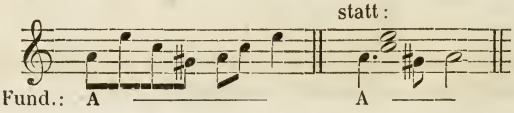
IV. Der verminderte Quartsprung. Dieser ist viel leichter und gewöhnlicher als der vorige. Geschieht er aufwärts, so wird gewöhnlich der untere Ton als grosse Terz und der obere als frei eintretende kleine Tredez der Dominant gefühlt, welche letztere sodann um eine Stufe abwärts aufgelöset werden muss (*a.*). Im Zusammenhange kann er noch leichter werden (*b.*). Z. B.



Geschieht er abwärts, so wird der obere Ton nicht eher als Tredez der 5ten Stufe gefühlt, als bis der untere Ton, die grosse Terz der Dominant, eingetreten ist; hiermit ist also die Vorbereitung der Tredez schon vorhanden, und es mangelt nur noch deren Auflösung, welche damit bewerkstelligt wird, wenn man vom untern Tone um eine kleine Terz aufwärts springt (*a.*). Im Zusammenhange kann er noch erleichtert werden (*b.*). Z. B.



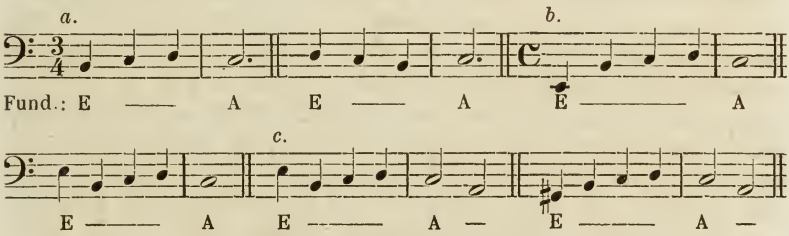
In folgendem Satze erscheint das *gis* wieder als zurückkehrender Durchgang, und auf diese Art kann der verminderte Quartsprung noch am leichtesten zu treffen sein.



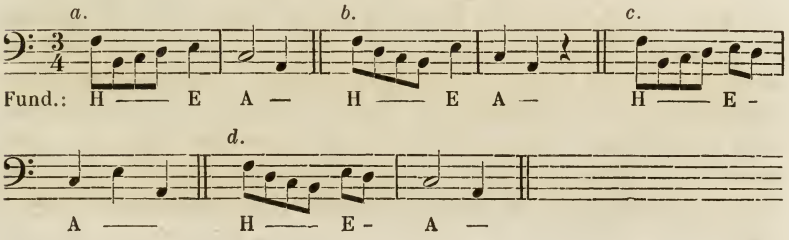
§ 18.

Auch hier in Moll gilt die § 8 gemachte Bemerkung, dass bei der in gerader Richtung stufenweisen Fortschreitung die Aufmerksamkeit des Ohres vorzüglich an den beiden Endpunkten, an dem tiefsten und höchsten Tone haftet, und dass, wenn diese Endpunkte eine Dissonanz oder sonst ein unreines Intervall gegen einander machen, sodann für deren Auflösung gesorgt werden muss. Hier die nöthigen Beispiele in A moll:

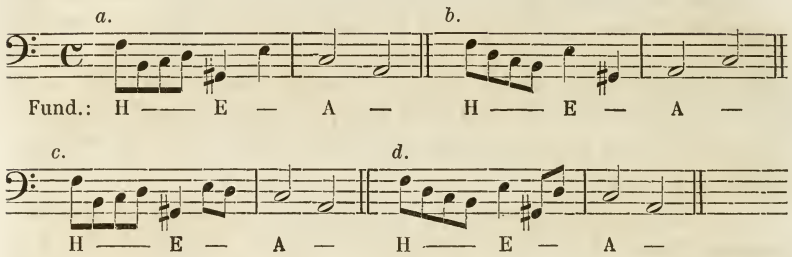
I. Die Folge der Töne: *H–c–d*, oder: *d–c–H* enthält in den äussersten Tönen, *H–d*, eine unreine Terz ($^{27}/_{32}$). Hier kann der Ton *d* entweder sogleich als Sept der Dominant angesehen werden und diesem nach in *c* abwärts gehen (*a.*), oder es kann, damit *d* wirklich als Sept gefühlt werde, zuerst noch *E* oder *Gis* oder *e* genommen werden (*b.*); damit man den Ton *c* noch bestimmter als Terz der Tonica fühle, kann in allen diesen Fällen am Ende noch der Ton *A* angefügt werden (*c.*). Z. B.



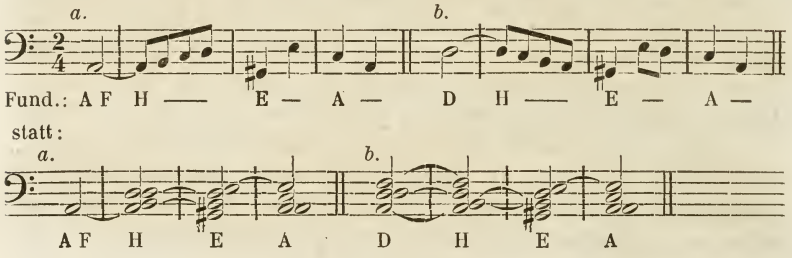
Werden aber die Töne: *H–d* als Grundton und Terz der 2ten Stufe betrachtet, welches dann nöthig wird, wenn der Ton *f* vorausgeht, so muss zuerst der Ton *f*, als falsche Quint der 2ten Stufe, in *e* aufgelöset werden; sodann wird erst zur Auflösung der unreinen Terz, welche nun, mittelst Eintrittes des Tones *e*, schon als Sept der Dominant gefühlt wird, geschritten, nämlich so: *f–H–c–d–e–c*, oder: *f–d–c–H–e–c*, oder mit Wiederholung des Tones *d* so: *f–H–c–d–e–d–c*, oder: *f–d–c–H–e–d–c*. Am Ende kann jederzeit noch der Ton *A* als Grundton der Tonica kommen. In ordentlicher Takteintheilung und unten angemerktem Fundamente sehen diese Melodien so aus:



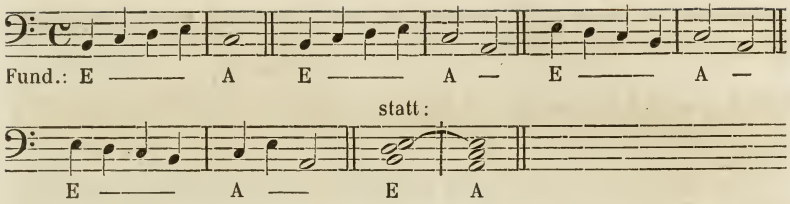
Es kann aber auch noch die Terz der Dominant, der Ton *Gis*, sich hören lassen, welcher in *A* zu gehen verlangt. Z. B.



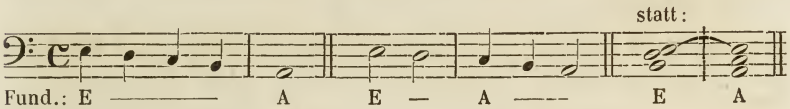
II. Die Folge der Töne: *A–H–c–d*, oder: *d–c–H–A* enthält in den äussersten Tönen eine reine Quart. Will man aber zugleich auf die unreine Terz *H–d* achten, so erhält sie ihre Auflösung in der abwärts gehenden Reihe ohnehin, und wird auch in der aufwärts gehenden Reihe nicht sehr vermisst, weil der Ton ihrer Auflösung unmittelbar vorausgeht, obgleich es gut gethan ist, ihn hinterdrein wieder folgen zu lassen, nämlich: *A–H–c–d–c*. Sobald man aber *H* und *d* als Grundton und Terz der 2ten Stufe ansehen will, so muss man auch das *A* als Sept derselben ansehen, welche in *Gis*, d. h. in die Terz der Dominant, übergehen muss; nun ist billig, auch den Grundton der Dominant hören zu lassen, wodurch nun der Ton *d* als Sept und *H* als Quint derselben empfunden werden, darum muss der Ton *c* als Auflösung der Sept und der Ton *A* als Auflösung des Leittones zum zweiten Mal erscheinen, nämlich: *A–H–c–d–Gis–e–c–A*, oder: *d–c–H–A–Gis–e–d–c–A*. Im Takt eingetheilt so:



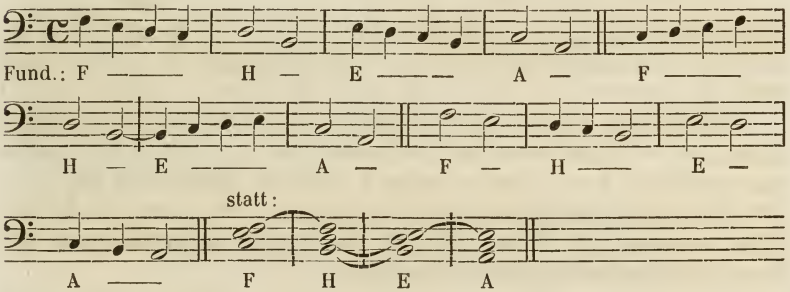
III. Bei der Folge der Töne: *H–c–d–e*, oder: *e–d–c–H* machen die äussersten Töne eine reine Quart; aber es wird *H* als Quint, *d* als Sept und *e* als Octav der Dominant gefühlt, wonach hauptsächlich der Ton *c*, als Auflösung der Sept, verlangt wird; noch besser wird es ausfallen, wenn auch der Ton *A* hinterdrein folgt, um *c* als dessen Terz fühlen zu lassen, nämlich: *H–c–d–e–c*, oder: *H–c–d–e–c–A*, oder: *e–d–c–H–c–A*. Im Takt und in Noten mit beigefügtem Fundamente so:



Bei der abwärts gehenden Reihe, wo ohnehin dem *d* das *c* folgt, ist es übrigens nicht nöthig, das *c* hinterdrein noch einmal hören zu lassen, sondern es ist genug, den Ton *A* am Ende anzufügen, nämlich: *e–d–c–H–A*. Je nachdem diese Reihe in den Takt eingetheilt wird, sind folgende Bedeutungen möglich:



IV. Bei der Folge der Töne: *c–d–e–f*, oder: *f–e–d–c* machen die äussersten Töne abermals eine reine Quart. Man fühlt bei dieser Folge *c* als Quint, *e* als Sept und *f* als Octav des Septaccordes der 6ten Stufe; hierauf folgt *d* und *H* als Terz und Octav der 2ten Stufe, wobei sich der vorausgegangene Ton *f* als falsche Quint derselben Stufe zeigt, darum muss als Auflösung dieser letzteren der Ton *e* als Octav der 5ten Stufe folgen; dass nun der Satz mittelst des Dreiklangs der Tonica zu Ende geführt werden muss, versteht sich von selbst. Man sehe folgende Beispiele mit beigefügtem Fundamente.

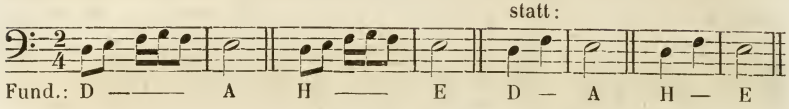


V. Die Folge: *c–d–e–fis* verlangt noch *gis* und *a* nachher, weil das *fis* in A moll nur des darauf folgenden *gis* wegen genommen wird, und *gis* in *a* zu gehen verlangt. Das Nähere darüber später.

VI. Die Folge: *d–e–f–g*, oder: *g–f–e–d* enthält in den äussersten Tönen eine unreine Quart (Umkehrung der unreinen Quint); um sie zu lösen muss der Ton *c* nachfolgen. Uebrigens wird die aufsteigende Reihe in A moll nur in folgenden Fällen gebraucht:

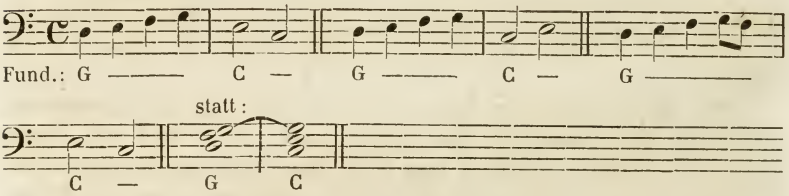
1. Wenn *d* und *f* zum Dreiklang der Unterdominant oder zum Dreiklang der 2ten Stufe gehören, wo also der Ton *g* nur ein zurück–

kehrender Durchgang ist, wonach wieder *f* kommen muss; auf jeden Fall muss da noch *e* folgen. Z. B.

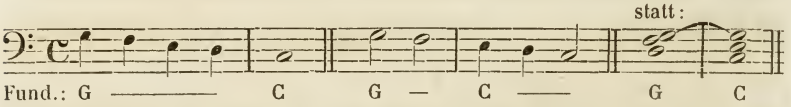


2. Wenn *d–f* und *g* zum Septaccord der 7ten natürlichen Stufe gehören, wonach die Auflösung der Sept *f* in *e* und die Auflösung der unreinen Quint *d* in *c* erfolgen muss, wo also *e* und *c* hinterdrein kommen müssen, welche dann die Terz und den Grundton der 3ten Stufe vorstellen, nämlich: *d–e–f–g–e–c*, oder: *d–e–f–g–c–e*, oder mit Wiederholung der Sept *f* so: *d–e–f–g–f–e–c*.

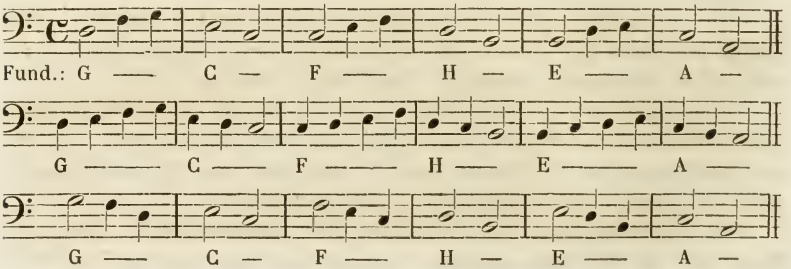
In Noten so:

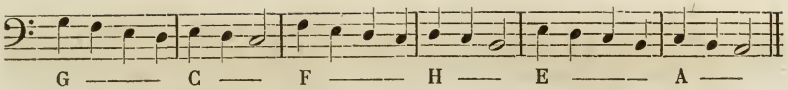


Der abwärts gehenden Reihe, wenn auch *g–f* und *d* als Antheile des Septaccordes der 7ten natürlichen Stufe gefühlt werden, braucht übrigens nur der Ton *c* nachzufolgen, weil die Auflösung der Sept *f* in *e* ohnehin schon in der Reihe vorkommt, nämlich: *g–f–e–d–c*, welches folgenderweise in den Takt eingetheilt werden kann:

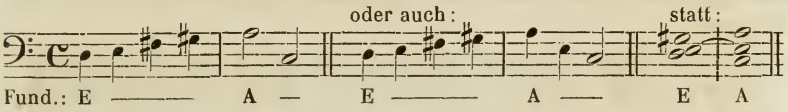


Wenn man aber in beiden Reihen nun die Sept und unreine Quint der 7ten natürlichen Stufe aufgelöset hat, so ist man erst beim Dur-Dreiklang der 3ten Stufe, wonach noch die Harmonien der 6ten, 2ten, 5ten und 1ten Stufe gehört werden müssen. Die Leser des Bisherigen werden nun schon folgende Reihen mit Andeutung der zu Grunde liegenden Harmonien verstehen:

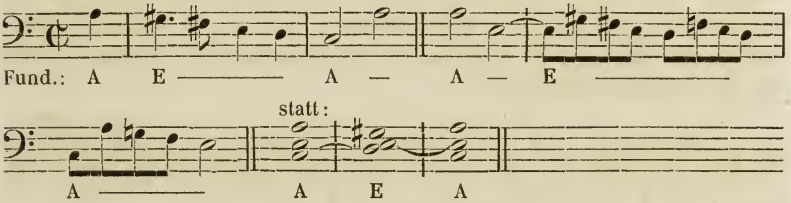




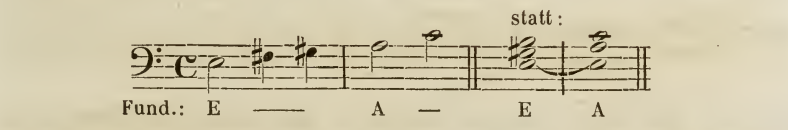
VII. Die Folge: *d–e–fis–gis* verlangt hinterdrein den Ton *a*; damit ist es aber noch nicht genug, weil *gis* zu *d* eine übermässige Quart macht, wobei *d* als Sept, *e* als Octav und *gis* als grosse Terz der Dominant gilt, welche letztere, die Terz, wie oben gesagt, um eine Stufe aufwärts geht; es mangelt also die Auflösung der Sept *d* in die Terz der Tonica, nämlich in *c*, wie hier zu sehen: *d–e–fis–gis–a–c*, welches im Takt eingetheilt so aussieht:



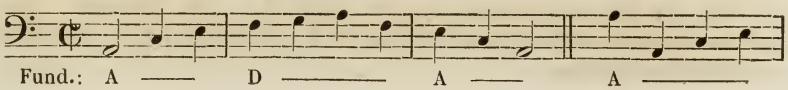
Die Folge: *gis–fis–e–d* ist sehr selten und wird nur wie auf folgende Weise gebraucht, wo *fis* als Durchgang erscheint:

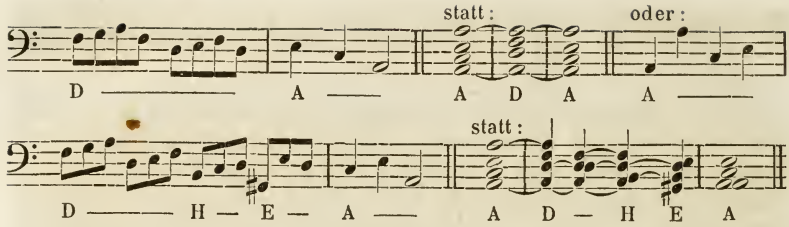


VIII. Die Folge: *e–fis–gis–a* enthält in den äussersten Tönen, *e* und *a*, eine reine Quart, welche auch beide Antheile des Dreiklangs der Tonica sind; man stellt sich übrigens am natürlichsten *e* und *gis* als Antheile des Dreiklangs der Dominant vor, wobei *fis* ein Durchgang ist; das *a* ist sodann Octav der Tonica. Zur näheren Bezeichnung des Dreiklangs der Tonica kann man zuletzt noch deren Terz, $\bar{c}$, nachfolgen lassen. Z. B.

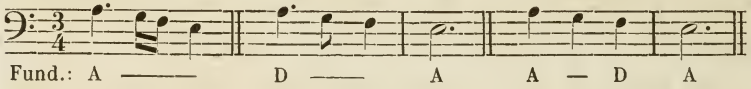


Die Folge: *e–f–g–a* enthält zwar auch in den äussersten Tönen eine reine Quart, aber sie kann nicht wohl anders gebraucht werden, als wenn *e* als Quint der Tonica, *f* und *a* als Terz und Quint der Unterdominant und *g* als Durchgang betrachtet werden, wie in folgenden Beispielen:

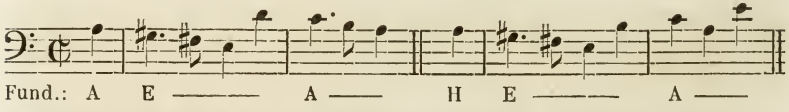




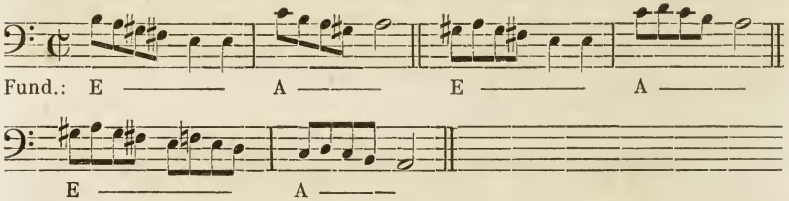
Die Folge: *a–g–f–e* ist ebenfalls in Ansehung ihrer äussersten Töne rein, und ist der natürlichen Ordnung gemäss. In Rücksicht der Takteintheilung kann diese Tonreihe folgende Fundamente bekommen:



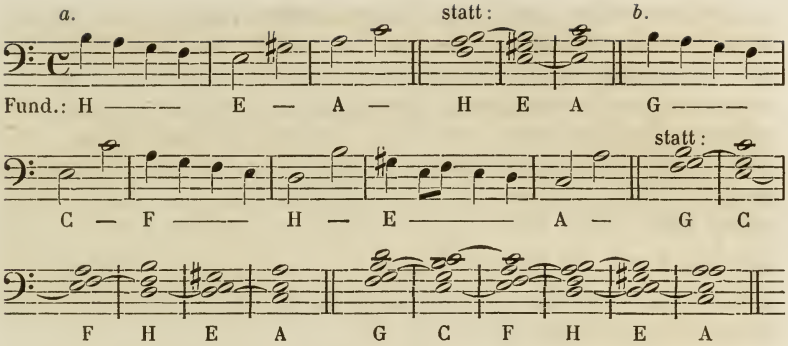
IX. Die Folge: *a–gis–fis–e* kann nicht wohl anders betrachtet werden, als wenn *a* entweder Octav der Tonica oder Sept der 2ten Stufe ist, worauf *gis* und *e* als Terz und Octav der Dominant gelten, indem das dazwischen liegende *fis* als Durchgang betrachtet wird, wie in folgenden Beispielen:



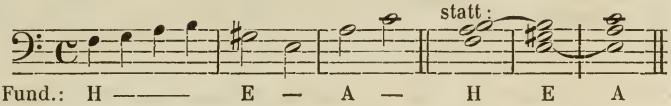
Wenn aber dieser Reihe *h* oder *gis* vorangeht, nämlich: *h-a-gis-fis-e*, oder: *gis-a-gis-fis-e*, so liegt durchaus der Dreiklang der Dominant zu Grunde, und *a* gilt nebst *fis* als Durchgang. Z. B.



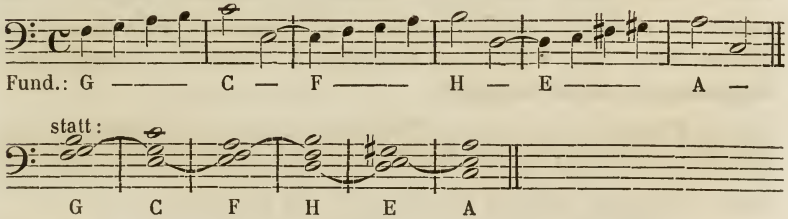
X. Die Folge: *h–a–g–f* enthält in den äussersten Tönen, *h–f*, eine übermässige Quart, wobei der Ton *f* entweder als falsche Quint der 2ten Stufe oder als Sept der 7ten natürlichen Stufe gefühlt wird, und daher in jedem Falle der Ton *e* nachfolgen muss. War *f* falsche Quint der 2ten Stufe, so gilt *e* als Grundton des Dur–Dreiklangs der Dominant (*a.*); war aber *f* Sept der 7ten natürlichen Stufe, so gilt *e* als Terz des Dur–Dreiklangs der 3ten Stufe (*b.*). Die Beispiele, die hier im Zusammenhange mit beigefügtem Fundamente folgen, werden es deutlicher machen.



Die Folge: *f–g–a–h*, welche in den äussersten Tönen dieselbe übermässige Quart enthält, lässt, wenn sie ja gebraucht wird, entweder die Töne: *f–a–h* als Antheile des Septaccordes der 2ten, oder die Töne: *f–g–h* als Antheile des Septaccordes der 7ten natürlichen Stufe fühlen. Im ersten Falle verlangt zuerst die Sept *a* ihre Auflösung in die grosse Terz *gis*, und sodann die falsche Quint *f* ihre Auflösung in die Octav der Dominant, nämlich in *e*. Dass sodann auch der Leitton *gis* seine Auflösung in *a* erhalten müsse, ist klar, so wie es gut ist, zuletzt noch $\bar{c}$ als die Terz der Tonica hören zu lassen. Daraus entsteht folgende Reihe: *f–g–a–h–gis–e–a–*$\bar{c}$. In Noten so:

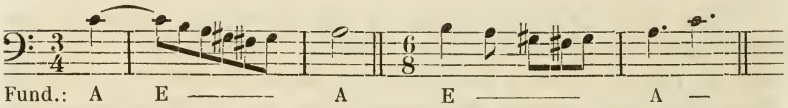


Im zweiten Falle ist es besser, zuerst die Terz des Septaccordes der 7ten Stufe, das *h*, in $\bar{c}$, als Octav des Dreiklangs der 3ten Stufe, übergehen zu lassen; sodann geht man an die Auflösung der Sept *f* in *e*, als Terz des Dreiklangs der 3ten Stufe. Dass sodann auch die Harmonien der 6ten natürlichen, der 2ten, 5ten und 1ten Stufe gehört werden müssen, ist billig, wie folgende Darstellung mit beigefügtem Fundamente zeigt:

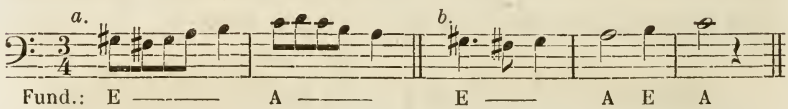


XI. Die Folge: *fis–gis–a–h* verlangt gewöhnlich den Ton *e* als Vorgänger, nämlich: *e–fis–gis–a–h*, wovon später die Rede sein wird.

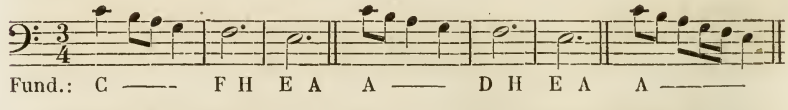
Bei der Folge: *h–a–gis–fis* gilt grösstentheils das *fis* nur als zurückkehrender Durchgang, und der Ton *gis* folgt also hinterdrein wieder. Die Töne *h* und *gis* gelten nämlich als Quint und Terz der Dominant und *a* als Durchgang. Damit aber am Ende der Ton *gis* seine Auflösung erhalte, muss *a* als Octav der Tonica darauf folgen. Daraus entsteht folgende Tonreihe: *h–a–gis–fis–gis–a.* Um zugleich den Zweifel, ob hier die Dur- oder Moll-Tonleiter herrsche, zu beseitigen, indem diese ganze Reihe auch in A dur stattfinden könnte, setzt man den Ton $\bar{c}$, als Terz der Tonica der A moll Tonleiter, dieser Reihe vor oder nach, nämlich so: $\bar{c}$–*h–a–gis–fis–gis–a*, oder: *h–a–gis–fis–gis–a–*$\bar{c}$. In der Takteintheilung so:



Wenn man der Reihe: *fis–gis–a–h* das *gis* auch vorausgehen lässt, so kann das *fis* abermals den zurückkehrenden Durchgang vorstellen, indem *gis* und *h* als Terz und Quint der Dominant gelten. Das *a* kann übrigens entweder als Durchgang (*a.*), oder als Octav der Tonica (*b.*) betrachtet werden. Z. B.

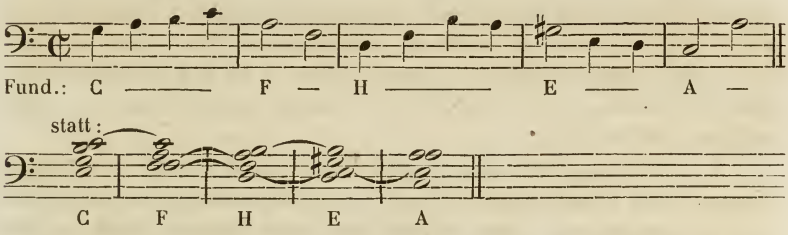


XII. Die Tonreihe: $\bar{c}$–*h–a–g* enthält in den äussersten Tönen eine reine Quart. Da sich aber der letzte Ton entweder als Quint des Septaccordes der 3ten oder als Sept des Septaccordes der 1ten Stufe fühlen lässt, und in beiden Fällen abwärts gehen muss: so folgt der Ton *f*, entweder als Octav der 6ten natürlichen Stufe oder als Terz der 4ten Stufe, nach. Dass hinterdrein *f* noch als Quint der 2ten Stufe gefühlt wird, welches durch das vorausgegangene *h* geschieht, und diesem gemäss sich in *e*, d. h. in die Octav der Dominant auflösen muss, folgt ebenso natürlich. Man erhält demnach folgende Tonreihe: $\bar{c}$–*h–a–g–f–e*, deren äusserste Töne Antheile des Dreiklangs der Tonica sind. Hier folgt diese Tonreihe in Noten mit verschiedener Beziehung auf das Fundament.

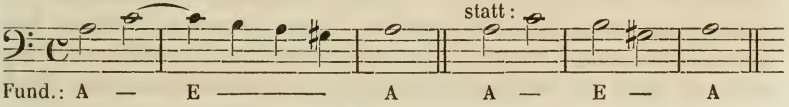


Wenn die Tonreihe: *g–a–h–*$\bar{c}$ in der A moll Tonleiter ja einmal vorkommt, so muss *g* als Quint, *h* als Sept und $\bar{c}$ als Octav der 3ten

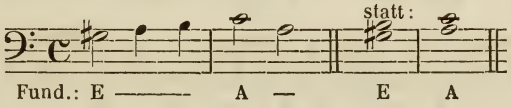
Stufe gelten; es müssen daher dieser Reihe *f* und *a* als Grundton und Terz der 6ten natürlichen Stufe folgen. Nun will aber das Ohr auch noch die Harmonien der 2ten, 5ten und 1ten Stufe vernehmen, wie in folgendem Beispiele mit beigefügtem Fundamente:



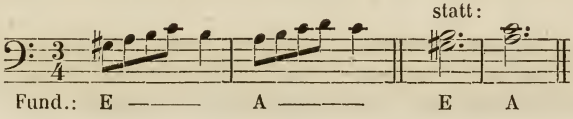
XIII. Die Reihe: *gis–a–h–c̄*, oder: *c̄–h–a–gis* enthält in den äussersten Tönen eine verminderte Quart. Da nach der abwärts gehenden Reihe ohnehin *gis* nach *a* verlangt, so ist damit die Milderung vollendet, weil die Auflösung der verminderten Quart *c̄*, als ursprünglicher Tredez, in die Quint der Dominant, *h*, schon in der Reihe selbst vorkommt. Es entsteht dadurch folgende Tonreihe: *c̄–h–a–gis–a*. Hier dasselbe in Noten auf die Art eingetheilt, dass man das *c̄* als Tredez der Dominant erkennen kann.



Der aufwärts gehenden Reihe kann sich ebensowohl am Ende der Ton *a* anschliessen, obgleich derselbe ohnehin in der Reihe vorkommt; denn da man *gis* als Terz und *h* als Quint der Dominant ansieht, so kann das zwischenliegende *a* als Durchgang angesehen werden, und erst das am Ende nach *c̄* folgende *a* kann man bestimmt als Octav der Tonica erkennen, nämlich:



Wenn man nach der Reihe: *gis–a–h–c̄* noch einmal *h* folgen lässt, so kann das *c̄* als zurückkehrender Durchgang angesehen werden. Z. B.

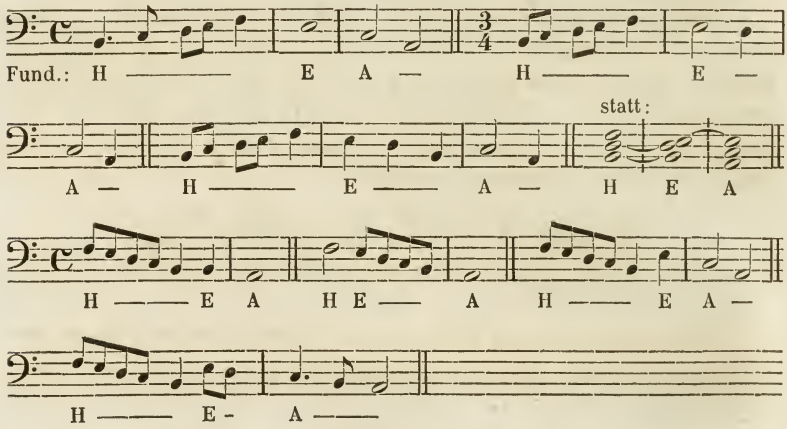


§ 19.

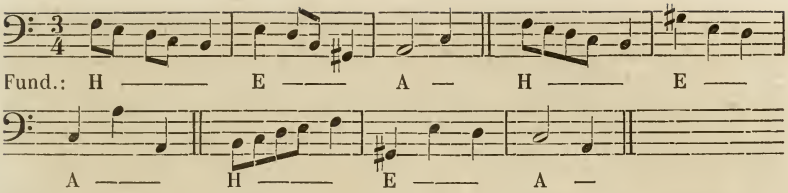
Untersuchung einer Tonreihe von fünf Stufen.

I. Die Folge: *A–H–c–d–e*, oder: *e–d–c–H–A* enthält in den äussersten Tönen eine reine Quint, und zugleich Antheile des Dreiklangs der Tonica, wozu die in der Mitte vorkommende Terz *c* das Ihre beiträgt. Die zugleich fühlbare unreine Terz *d* zu *H* kann keine Störung veranlassen, weil der Ton *c* ohnehin unmittelbar vor- oder nachher gehört wird.

II. Die Folge: *H–c–d–e–f*, oder: *f–e–d–c–H* enthält in den Endpunkten eine falsche Quint, *H* und *f*; zugleich wird die unreine Terz *d* zu *H* vernommen. Man erkennt also den falschen Dreiklang der 2ten Stufe, und verlangt somit den Septaccord der Dominant und den Dreiklang der Tonica hinterdrein zu hören. Zuerst muss gesorgt werden, dass die falsche Quint *f* ihre Auflösung in die Octav der Dominant, d. h. in *e*, erhalte, welches zwar in der abwärts gehenden Reihe deswegen unterbleiben kann, weil dem *f* das *e* ohnehin folgt. Sodann geht man an die Auflösung der unreinen Terz, welche seitdem schon als Sept der Dominant gefühlt wird, oder als solche erst noch wiederholt werden kann, bevor sie in die Terz der Tonica, d. h. in *c*, aufgelöset wird; welches abermals in der abwärts gehenden Reihe deswegen unterbleiben kann, weil dem *d* ohnehin das *c* nachfolgt. Um endlich das *c* bestimmt als Terz der Tonica fühlen zu können, lässt man zuletzt noch *A* selbst folgen, wohin auch das *H*, welches seitdem sich zur Quint der Dominant gestaltete, am natürlichsten geht. Z. B.

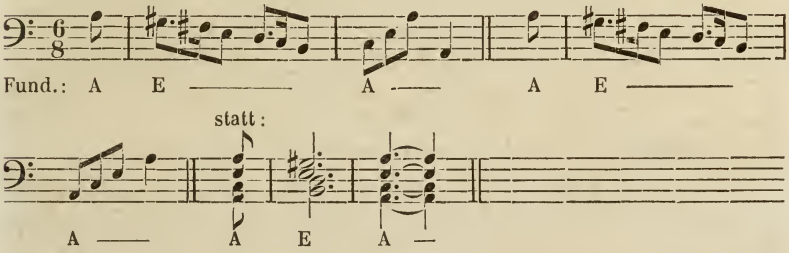


Dass es noch bestimmter ausfallen kann, wenn beim Septaccord der Dominant auch die grosse Terz gehört wird, daran ist kein Zweifel. Hiermit wird die Tonreihe ungefähr so ausfallen:

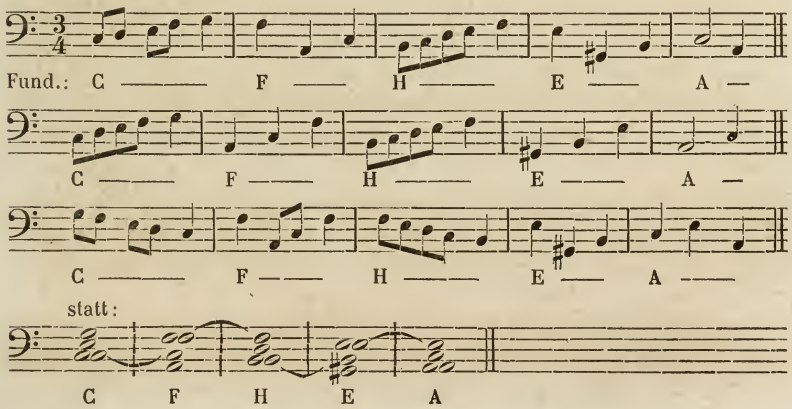


III. Die Folge: *H–c–d–e–fis* verlangt noch hinterher *gis* und *a*; wovon später.

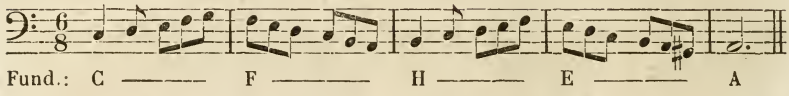
Der seltenen Tonreihe: *fis–e–d–c–H* müssen die Töne *a* und *gis* vorangehen. Das *a* gilt als Octav der Tonica, *gis–e–d–H* gelten als Antheile des Septaccordes der Dominant, und *fis* und *c* als Durchgänge. Nun muss aber noch der Dreiklang der Tonica nachkommen, wie folgende Beispiele zeigen.



IV. Die seltene Tonreihe: *c–d–e–f–g*, wie die gewöhnlichere: *g–f–e–d–c* enthalten in den äussersten Tönen eine reine Quint. Diese Endpunkte lassen aber den Dur-Dreiklang der 3ten Stufe fühlen, wozu der Ton *e*, als Terz, beiträgt. Die Quint des Dreiklangs der 3ten Stufe verlangt aber sodann in die Octav des Dreiklangs der 6ten natürlichen Stufe, d. h. in den Ton *f*. Weil nun noch die Harmonien der 2ten, 5ten und 1ten Stufe gehört werden müssen, so erhält man solche Tonreihen:



Auch die Harmonien der 6ten und 5ten Stufe können dabei mit Durchgängen verwebt werden. Z. B.

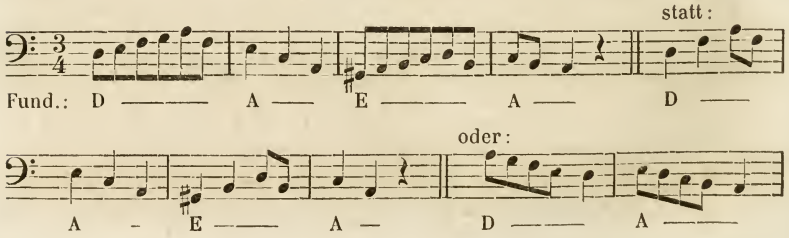


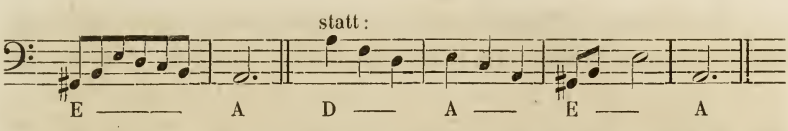
Noch muss bemerkt werden, dass in der abwärts gehenden Reihe: *g–f–e–d–c* die Auflösung der Quint des Dreiklangs der 3ten Stufe schon mit enthalten ist. Soll man hernach den Dreiklang der 2ten Stufe fühlen, so lässt man *H* nachfolgen. Nun fühlt man das vorausgegangene *f* als falsche Quint, welchem seine Auflösung in die Octav der Dominant, nämlich in *e*, ohnehin in der Reihe folgt. Jetzt fühlt man auch das vorausgegangene *d* als Sept der Dominant, welchem seine Auflösung in die Terz der Tonica, in *c*, ohnehin in der Reihe folgt. Das *H* selbst kann nun als Quint der Dominant gefühlt werden; es ist also nichts mehr nöthig, als am Ende den Ton *A*, als Grundton der Tonica, anzufügen. Die Leser belieben nun folgende Tonreihe, von welcher später besonders die Rede sein wird, mit der eben gehabten Erklärung zu vergleichen: *g–f–e–d–c–H–A*.

V. Der Tonreihe: *c–d–e–fis–gis*, welche in den äussersten Tönen eine übermässige Quint bildet, muss der Ton *a* folgen, um die übermässige Quint aufzulösen. Da nun die Endpunkte eine reine grosse Sext bilden und Antheile des Dreiklangs der Tonica sind, so ist nichts Weiteres hierbei zu bemerken.

Der äusserst seltenen Tonreihe: *gis–fis–e–d–c* muss der Ton *a* vorausgehen, damit die äussersten Punkte harmoniren. (Vergleiche hier Nr. VII im vorigen §.)

VI. Die Tonreihe: *d–e–f–g–a*, oder: *a–g–f–e–d* enthält in den Endpunkten eine reine Quint, und lässt, weil der in der Reihe vorkommende Ton *f* mit hilft, den Moll-Dreiklang der Unterdominant fühlen. Da die aufwärts gehende Reihe der gewöhnlichen Fortschreitung der Moll-Tonleiter widerspricht, so thut man wohl, hinterdrein die Harmonien der Tonica und der Oberdominant hören zu lassen, welches man auch bei der abwärts gehenden Reihe anwenden kann. Z. B.



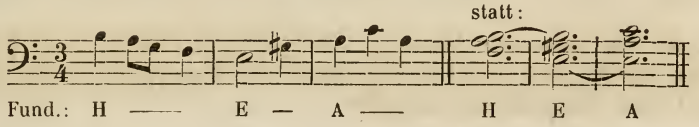


Bei der abwärts gehenden Reihe ist übrigens das kürzeste Hülfsmittel, den Ton *c* nachfolgen zu lassen, nämlich: *a–g–f–e–d–c*, wodurch die äussersten Töne zu Antheilen des Dreiklangs der Tonica werden.

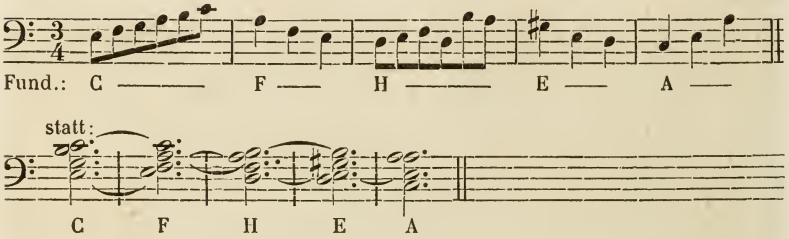
VII. Die Tonreihe: *d–e–fis–gis–a*, welche in ihren Endpunkten eine reine Quint enthält, würde dem Charakter der A moll Tonleiter wenig entsprechen, wenn ihr nicht der Ton *c* nachfolgte oder voranginge, wovon ohnehin schon im vorigen Paragraphen Nr. VII die Rede war, oder wenn ihr nicht der Ton *h* nachfolgte, in welchem Falle die äussersten Töne eine unreine grosse Sext ($^{32}/_{54}$) bilden, und die Töne: *d–e–gis–h* als Antheile des Septaccordes der Dominant, und *fis* und *a* als Durchgänge gefühlt werden, worüber später gehandelt werden wird.

Die äusserst seltene Tonreihe: *a–gis–fis–e–d* verlangt entweder hinterdrein den Ton *c*, wovon schon am nämlichen Orte, der eben zuvor erwähnt wurde, die Rede war, oder vorher den Ton *h*, wo die äussersten Töne eine unreine grosse Sext bilden, u. s. w. wie zuvor.

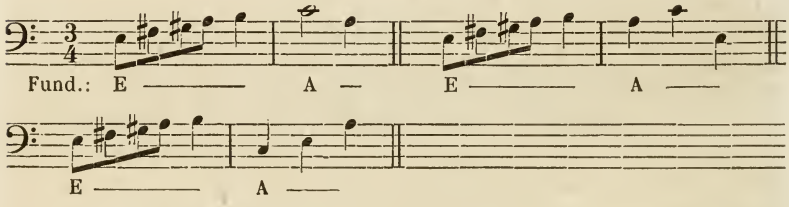
VIII. Die Tonreihe: *h–a–g–f–e* enthält in den äussersten Tönen eine reine Quint. Zwar lässt sich auch die übermässige Quart *h* zu *f* vernehmen, wodurch im Ohre das *f* als falsche Quint der 2ten Stufe erkannt wird, jedoch ist ihre Auflösung schon in dem darauf folgenden Tone *e* enthalten. Es lässt hier sich leicht der Septaccord der 2ten Stufe fühlen, wenn man *h* als Octav, *a* als Sept und *f* als falsche Quint desselben, und *g* als Durchgang annimmt. Das *e* am Ende bildet sodann, wie gesagt, die Auflösung der falschen Quint; es mangelt also zuvörderst die Auflösung der Sept *a*. Zwar scheint es, als ob der Ton *g*, der in der Reihe sogleich nach *a* kommt, als Auflösung derselben gelten könnte; aber die Sept der 2ten Stufe muss sich in die grosse Terz der Dominant, also in den Ton *gis* auflösen, welcher Ton demnach dieser Reihe sogleich angefügt werden muss, nämlich: *h–a–g–f–e–gis*. Dieses *gis* verlangt aber in die Octav der Tonica, d. h. in *a*, zu gehen. Endlich ist rathsam, noch das $\bar{c}$, als Terz der Tonica, nachfolgen zu lassen, um den letzten Accord bestimmt fühlen zu können. Hiermit erhält man folgende Tonreihe:



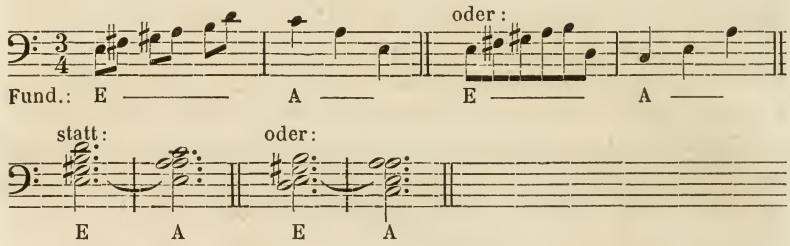
Die äusserst seltene Tonreihe: *e–f–g–a–h* kann wohl nicht anders gebraucht werden, als wenn $\bar{c}$ nachfolgt, wodurch, mittelst der Endpunkte, *e* und $\bar{c}$, und des in der Reihe vorkommenden Tones *g*, die Harmonie des Dreiklangs oder Septaccordes der 3ten Stufe erkannt wird. Dass hernach auch die Harmonien der 6ten natürlichen, 2ten, 5ten und 1ten Stufe gehört werden müssen, ist billig. Folgendes Beispiel wird es deutlich machen.



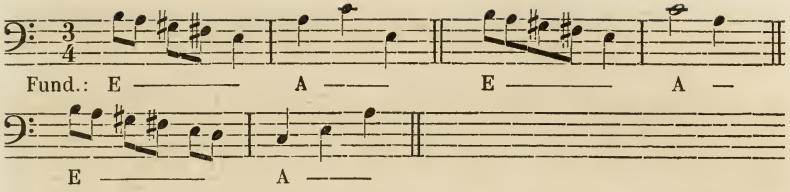
IX. Die Tonreihe: *e–fis–gis–a–h* enthält in den äussersten Tönen eine reine Quint, und drückt den Dur-Dreiklang der Dominant aus, wobei die Töne: *e–gis* und *h* als Octav, Terz und Quint, *fis* und *a* aber als Durchgänge gelten. Es mangelt also nichts mehr, als hernach die Harmonie des Dreiklangs der Tonica hören zu lassen, nämlich so:



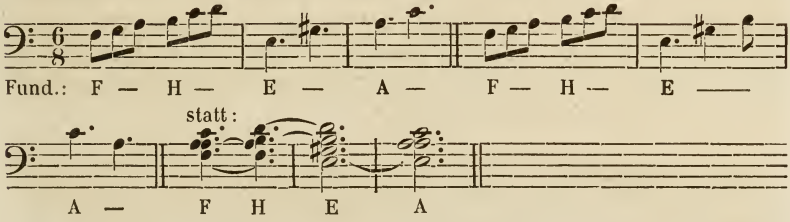
Jedoch kann man zuvor noch die Sept der Dominant hören lassen, nämlich:



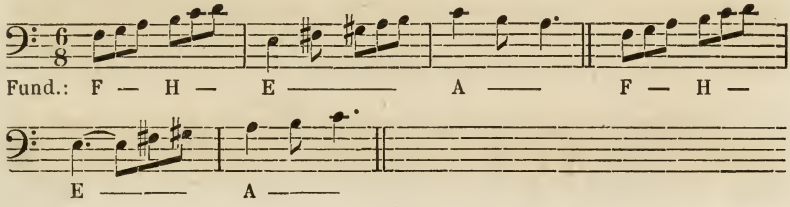
Bei der selteneren Tonreihe: *h–a–gis–fis–e* enthalten die Endpunkte das Nämliche, und das Ohr fühlt denselben Accord: also wird auch ebenso fortgefahren, nämlich:



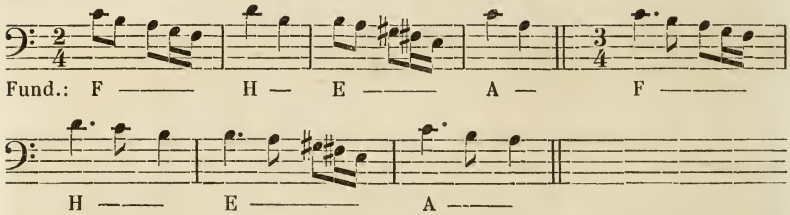
X. Die seltene Tonreihe: *f–g–a–h–c̄* enthält zwar in den äussersten Tönen eine reine Quint, man fühlt aber auch die übermässige Quart *h* zu *f*. Das Ohr nimmt die Töne: *f–a–c̄* als Octav, Terz und Quint des Dreiklangs der 6ten natürlichen Stufe, und *g* und *h* als Durchgänge. Nun lässt aber, wie gesagt, der Durchgang *h* fühlen, dass er eine übermässige Quart zu *f* mache; um dies Verhältniss zu lösen, muss *e* nachfolgen. Um indessen das *f* bestimmter als falsche Quint der 2ten Stufe zu fühlen, ist es gut, vorher noch in *d̄* zu gehen, nämlich so: *f–g–a–h–c̄–d̄*. Jetzt kann man *f* als falsche Quint, *a* als Sept und *d̄* als Terz des Septaccordes der 2ten Stufe fühlen. Man geht nun zuerst an die Auflösung der falschen Quint *f* und springt daher von *d̄* in *e* herab; dann geht man an die Auflösung der Sept *a* und lässt daher dem *e* das *gis* folgen. Durch den Sprung von *d̄* in *e* und von da in *gis* fühlt man nun schon bestimmt den Septaccord der Dominant, welcher die Auflösung in den Dreiklang der Tonica verlangt, wozu nöthig ist, dass die Töne *a* und *c̄* nachfolgen. Zwar kann zuvor noch die Quint der Dominant, der Ton *h*, gehört werden, welche ebensowohl in *a* als in *c̄* sich auflösen kann. Man erhält nun folgende Tonreihe:



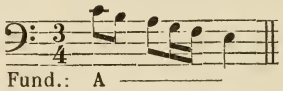
Man kann auch bei der Dominant und Tonica Durchgänge anwenden. Z. B.



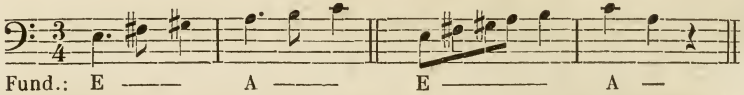
Bei der Tonreihe: $\bar{c}$–*h*–*a*–*g*–*f* kann man wohl auf ähnliche Weise verfahren, nämlich:



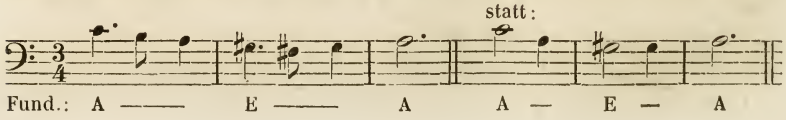
aber man kann auch viel schneller zum Ziele kommen, indem man nur für die Auflösung des Tones *f* in *e* sorgt, wodurch folgende Reihe entsteht, welche in ihren Endpunkten Antheile des Dreiklangs der Tonica enthält, wozu auch der in der Mitte vorkommende Ton *a* beiträgt, nämlich: $\bar{c}$–*h*–*a*–*g*–*f*–*e*. In Noten und in Takteintheilung so:



XI. Die Tonreihe: *fis*–*gis*–*a*–*h*–$\bar{c}$ enthält in den äussersten Tönen eine falsche Quint, wobei auch die verminderte Quart *gis*–$\bar{c}$ bemerkbar wird, welche aber keine Störung macht, weil *h* wenigstens unmittelbar vorausgeht. Auch die falsche Quint wird nicht mehr bemerkt werden, wenn dieser Reihe der Ton *e* vorangeht, weil dann die Aufmerksamkeit des Ohres auf die kleine Sext, welche jetzt die äussersten Töne zusammen machen, gelenkt wird, nämlich: *e*–*fis*–*gis*–*a*–*h*–$\bar{c}$. Die Töne: *e*–*gis* und *h* deuten den Accord der Dominant, *e*–*a* und $\bar{c}$ den Dreiklang der Tonica, und *fis* einen Durchgang an. Uebrigens vertragen hier die Töne *a* und *h* einen Doppelsinn, je nachdem der eine oder der andere als Durchgang gerechnet wird, wie folgende Darstellung zeigt:



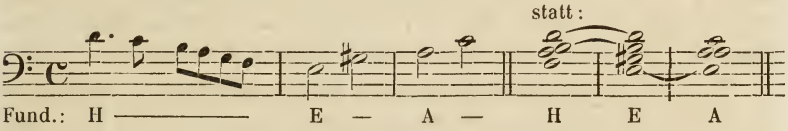
Bei der Tonreihe: $\bar{c}$–*h*–*a*–*gis*–*fis* gilt das *fis* gemeiniglich als zurückkehrender Durchgang, nach welchem wieder *gis* erscheinen muss, welches sodann, als Terz der Dominant, in die Octav der Tonica, d. h. in *a*, zu gehen hat, wie hier zu sehen:



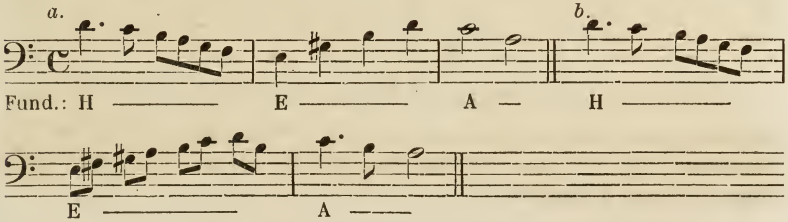
Die verminderte Quart $\bar{c}$ zu *gis* sowohl, als die falsche Quint $\bar{c}$ zu *fis* haben durch den Ton *h* in dieser Reihe, der unmittelbar nach $\bar{c}$ folgt, ihre Auflösung ohnehin erhalten.

XII. Die Tonreihe: $\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*g* enthält in den äussersten Tönen eine unreine Quint, $\bar{d}$ zu *g*, deren Auflösung übrigens schon in dem Tone $\bar{c}$, welcher unmittelbar nach $\bar{d}$ folgt, enthalten ist. Dass am Ende dieser Reihe noch die Töne *f* und *e* angefügt werden müssen, um den Charakter der A moll Tonleiter beizubehalten, ist ganz natürlich. Wir wollen das Ganze noch einmal vor uns nehmen.

Durch die Tonreihe: $\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*g*–*f* kann sich dem Ohre der Septaccord der 2ten Stufe darstellen, insofern man $\bar{d}$–*h*–*a* und *f* als Antheile desselben, und $\bar{c}$ und *g* als Durchgänge annimmt. Nun verlangt zuerst die falsche Quint ihre Auflösung in *e*, als in die Octav der Dominant, sodann die Sept *a* ihre Auflösung in *gis*, als in die grosse Terz der Dominant. So wie dies geschehen ist, fühlt man, auch ohne Wiederholung, *h* als Quint und $\bar{d}$ als Sept, die ihre Auflösung in *a* und $\bar{c}$, d. h. in die Octav und Terz der Tonica, verlangen, wodurch folgende Tonreihe entsteht: $\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*g*–*f*–*e*–*gis*–*a*–$\bar{c}$. In Noten und in der Takteintheilung mit beigefügtem Fundamente so:



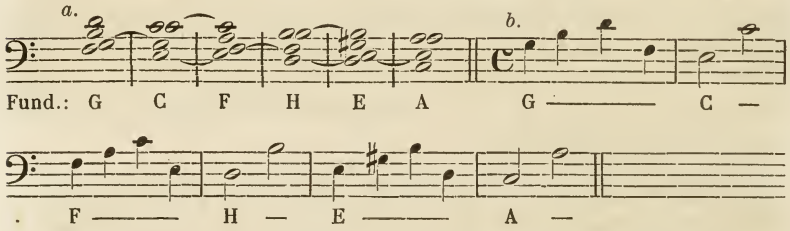
Dass man die Töne *h* und $\bar{d}$ wieder von Neuem hören lassen kann, um sie nun bestimmter als Quint und Sept der Dominant darzustellen, versteht sich von selbst; hierdurch entsteht die Tonreihe bei *a*. Nun können überdies sowohl beim Septaccord der Dominant, als beim Dreiklange der Tonica Durchgänge vorkommen; hierdurch entsteht die Tonreihe bei *b*.



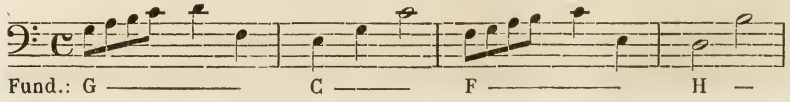
Die in A moll sehr seltene Tonreihe: *g*–*a*–*h*–$\bar{c}$–$\bar{d}$ enthält in den äussersten Tönen eine unreine Quint, $\bar{d}$ zu *g*, und lässt den Dreiklang

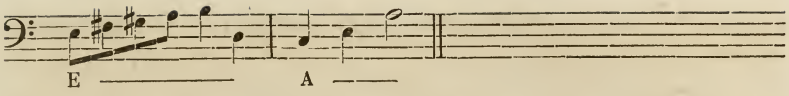
der 7ten natürlichen Stufe fühlen, wozu der in der Reihe vorkommende Ton *h* beiträgt. Gleich zuerst muss darauf gedacht werden, dass der erste Ton in dieser Reihe, das *g*, der Ordnung gemäss hätte abwärts gehen sollen, nämlich in *f*. Dieses *f* reiht man also vorerst obiger Tonreihe an, nämlich: *g–a–h–c̄–d̄–f*, wodurch man den Septaccord der 7ten natürlichen Stufe fühlt. Die Sept *f* löset man nun in die Terz des Dreiklangs der 3ten Stufe, d. h. in den Ton *e*, auf; sodann geht man an die Auflösung der unreinen Quint *d̄*, welche in die Octav der 3ten Stufe, d. h. in *c̄*, überzugehen hat. Die Tonreihe sieht nun so aus: *g–a–h–c̄–d̄–f–e–c̄*. Man braucht eben den Ton *g* nicht zu wiederholen, weil dieser Ton vom Anfange dieser Reihe dem Ohre noch erinnerlich ist, obwohl es unverwehrt bleibt, ihn noch einmal hören zu lassen. Da die reine Quint der 3ten Stufe, dem Charakter der Moll-Tonleiter gemäss, um eine Stufe abwärts gehen muss, so hat man dieser Reihe noch den Ton *f*, als Octav des Dreiklangs der 6ten natürlichen Stufe, anzufügen. Hinterdrein sollen auch die Terz und Quint dieses Dreiklangs, *a* und *c̄*, gehört werden, oder wenigstens die Terz *a* allein, weil der Ton *c̄*, der eben zuvor als Octav der 3ten Stufe bezeichnet wurde, nun auch ohne Wiederholung als Quint der 6ten natürlichen Stufe gefühlt werden kann. Nachdem nun das Bisherige erkannt ist, wird es hinlänglich sein, anzudeuten, dass man jetzt noch die Harmonien der 2ten, 5ten und 1ten Stufe zu hören verlangt, um Gewissheit über die A moll Tonleiter zu erhalten.

Die auszudrückenden Harmonien sind in folgendem vierstimmigen Satze enthalten (*a.*), welche von einer Stimme wie bei *b.* ausgedrückt werden können:

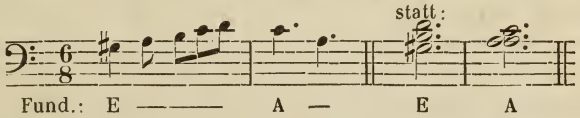


Sollen nun die Durchgänge, die bei der Harmonie der 7ten natürlichen Stufe in der Reihe: *g–a–h–c̄–d̄–f* vorkommen, auch bei den Harmonien der 6ten und 5ten Stufe angebracht werden, so erhält man folgende lange Tonreihe:

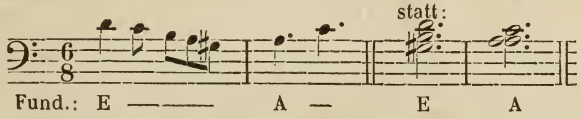




XIII. Die Tonreihe: *gis–a–h–c̄–d̄*, oder: *d̄–c̄–h–a–gis* enthält in den äussersten Tönen, *d̄* zu *gis*, eine falsche Quint. Dass man zugleich die verminderte Quart *c̄* zu *gis* in dieser Reihe gewahr wird, kann um so weniger schaden, weil der Ton, wohin die verminderte Quart *c̄* sich aufzulösen hat, nämlich *h*, in der abwärts gehenden Reihe ohnehin nachfolgt, und in der aufwärts gehenden wenigstens unmittelbar vorangeht. Das Ohr erkennt hier die Töne: *gis–h* und *d* als Terz, Quint und Sept der Dominant. Der aufwärts gehenden Reihe, wo die Sept *d̄* zuletzt gehört wird, muss *c̄* als Terz der Tonica nachfolgen. Zwar ist die Auflösung des Leittones *gis* in *a* ohnehin schon in der Reihe enthalten; weil er jedoch dort mehr als Durchgang gilt, wird es gut sein, den Ton *a* am Ende noch einmal hören zu lassen, wo man ihn bestimmter als Octav der Tonica erkennen kann, nämlich:



Der abwärts gehenden Reihe, wo die grosse Terz *gis* zuletzt kommt, muss *a* als Octav der Tonica folgen. Zwar ist die Auflösung der Sept *d̄* in *c̄* ohnehin schon in der Reihe enthalten; weil er jedoch dort mehr als Durchgang gefühlt wird, ist es sicherer, den Ton *c̄* am Ende zu wiederholen, wo man ihn bestimmter als Terz der Tonica fühlt, nämlich:

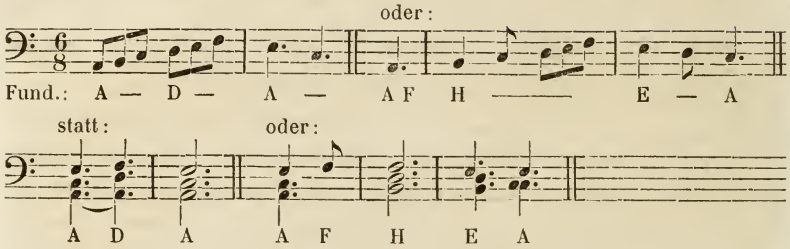


§ 20.

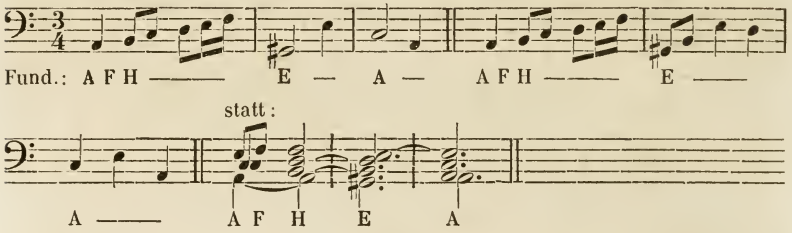
Untersuchung einer Tonreihe von sechs Stufen.

I. Die Tonreihe: *A–H–c–d–e–f*, oder: *f–e–d–c–H–A* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sext. Wenn man bei der aufsteigenden Reihe zu dem Tone *f* kommt, so fühlt man ihn als falsche Quint zu dem vorher gehörten *H*, deswegen muss es nach *e*, als zur Octav der Dominant, zurückkehren. Weil der Ton *d* nach *H* als unreine Terz gefühlt wurde, so wird er nun, nach der Octav der Dominant, als Sept gefühlt, und verlangt die Auflösung in die Terz der

Tonica, d. h. in *c*; jedoch kann *d*, nun als Sept, noch vorher wiederholt werden. Z. B.

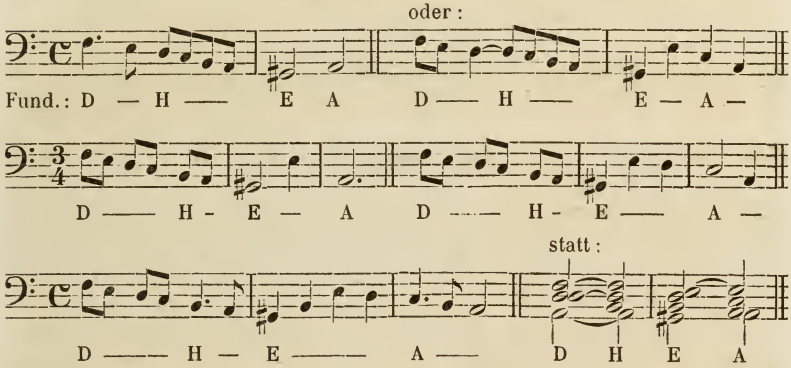


Zwar könnte der Ton *c* am Ende, so wie das vorhergehende *d* wegbleiben, weil beide ohnehin in der Reihe gehört wurden; indessen kann *c* zuletzt bestimmter als Terz der Tonica erkannt werden, welches noch mehr der Fall sein wird, wenn ganz am Ende noch der Grundton *A* gehört wird. Sollte es der Zusammenhang erfordern, in der Reihe: *A–H–c–d–e–f* die Töne: *A–H–d* und *f* als Sept, Octav, Terz und Quint des Septaccordes der 2ten Stufe zu betrachten: so müsste an die Auflösung der Sept *A* in die grosse Terz der Dominant, d. h. in *Gis*, zuerst gedacht, und dann erst für die Auflösung der falschen Quint *f* in die Octav der Dominant, nämlich in *e*, gesorgt werden, wie hier zu sehen: *A–H–c–d–e–f–Gis–e*. Dass sodann der Ton *d*, der zuvor als unreine Terz galt, als Sept der Dominant gefühlt wird, welcher Ton entweder erst noch einmal wiederholt werden kann, oder jetzt sogleich sich in die Terz der Tonica, d. h. in *c*, auflösen muss, ist bekannt. Endlich hat man noch an die Auflösung des Leittones *Gis* in *A* zu denken. Daraus entsteht folgende Reihe:



Obgleich man bei der absteigenden Reihe die falsche Quint *f* zu *H* und die unreine Terz *d* zu *H* entdeckt, so entdeckt man zugleich, dass diese Unvollkommenheiten durch die Reihe selbst gehörig aufgelöset sind; folglich ist auch nach Vollendung dieser Reihe nichts mehr zu berichtigen. Wenn aber der Zusammenhang es erfordert, dass in der Reihe: *f–e–d–c–H–A* die Töne: *f–d–H–A* als Quint, Terz, Octav und Sept des Septaccordes der 2ten Stufe betrachtet werden, so muss die Sept *A* sich in die Terz der Dominant, d. h. in *Gis*, auflösen. Die Auflösung der falschen Quint *f* kann man als schon geschehen annch-

men, weil in dieser Reihe diesem Tone ohnehin *e* folgt, obgleich nichts hindert, ja gut ist, dieses *e* hinterdrein noch einmal hören zu lassen, weil es nun bestimmter als Octav der Dominant gefühlt wird. Die unreine Terz, die seitdem schon als Sept gilt, d. h. den Ton *d*, kann man ebenfalls schon als aufgelöset betrachten, weil diesem Tone ohnehin schon in der Reihe das *c* nachfolgt, obgleich es nicht schaden kann, den Ton *d* zu wiederholen, nachdem er jetzt bestimmter als Sept erkannt werden wird, und ihn sodann in die Terz der Tonica, in *c*, aufzulösen, oder wenigstens gleich nach *e* den Ton *c* hören zu lassen, der als Auflösung des schon früher gehörten *d* gilt. Auf jeden Fall aber muss der Leitton *Gis* sich in *A*, als in die Octav der Tonica, auflösen. Hier die daraus entspringenden Tonreihen:

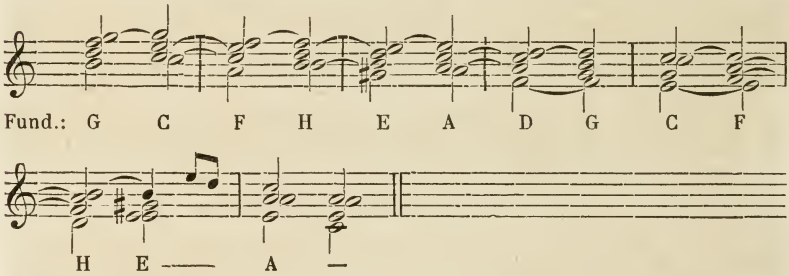


II. Der Reihe: *A–H–c–d–e–fis* müssen *gis* und *a* angereiht werden, wovon später mehr.

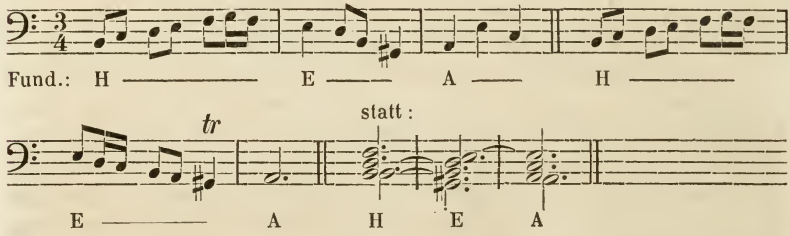
Der sehr seltenen Tonreihe: *fis–e–d–c–H–A* müssen *a* und *gis* vorangehen, nämlich so: *a–gis–fis–e–d–c–H–A*, wovon später das Nähere.

III. Die Tonreihe: *g–f–e–d–c–H* enthält in den äussersten Tönen zwar eine kleine Sext, es lässt sich aber zugleich die falsche Quint *f* zu *H*, die unreine Terz *d* zu *H* und die unreine Quart *g* zu *d* dabei vernehmen. Nun ist aber die Auflösung der falschen Quint *f*, in *e*, die Auflösung der unreinen Terz *d*, so wie die Auflösung des Grundtones der unreinen Quart, welcher ebenfalls unter dem Tone *d* vorgestellt wird, in den Ton *c*, ohnehin in der Reihe mit enthalten; obwohl es noch besser sein wird, dieser Reihe am Ende noch die Töne: *e–d–c*, ja zuletzt auch den Grundton *A* anzuhängen, nämlich so: *g–f–e–d–c–H–e–d–c–A*. Diese Tonreihe lässt folgende Erklärung zu: Der erste, zweite, vierte und sechste Ton in dieser Reihe (*g–f–d–H*) können als Antheile des Septaccordes der 7ten natürlichen Stufe angesehen werden; dann können ferner der erste, dritte und fünfte Ton dieser Reihe (*g–e–c*) als Antheile des Dreiklangs der 3ten Stufe gelten; dann kann man ferner den zweiten, dritten und fünften Ton

(*f–e–c*) als Antheile des Septaccordes der 6ten Stufe betrachten; sodann kann man den zweiten, vierten und sechsten Ton aus dieser Reihe (*f–d–H*) als Antheile des Dreiklangs der 2ten Stufe ansehen; ferner kann man den dritten, vierten und sechsten Ton dieser Reihe (*e–d–H*) als Antheile des Septaccordes der 5ten Stufe annehmen, wozu auch der siebente und achte Ton dieser Reihe (*e–d*) ganz bestimmt gehören. Der neunte und zehnte Ton dieser Reihe drückt ganz bestimmt den Dreiklang der 1ten Stufe aus, wozu auch schon der siebente Ton dieser Reihe gerechnet werden kann. So kleinlich diese Erklärung scheint, so ist doch bemerkenswerth, dass bei dieser grossen Zahl von Accorden jeder Antheil seine richtige Fortschreitung bekommt. Folgender vierstimmige Satz, wo die Oberstimme diese Reihe von Tönen in einer höhern Octav enthält, wird es deutlich machen.

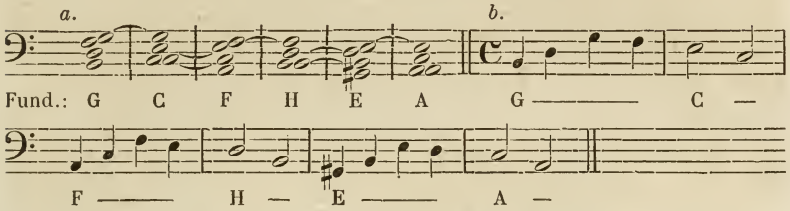


Die seltene Tonreihe: *H–c–d–e–f–g*, die in den äussersten Tönen dieselbe kleine Sext enthält, lässt sich auf zweierlei Art ansehen, nämlich: entweder es gelten die Töne: *H–d–f* als Grundton, Terz und Quint der 2ten Stufe, *c* und *e* als gewöhnliche Durchgänge und der letzte Ton *g* nur als zurückkehrender Durchgang, der wieder auf die falsche Quint *f* zurückgehen muss, wonach, wie schon öfters gesagt und gezeigt wurde, die Harmonien der Dominant und Tonica gehört werden müssen, nämlich:

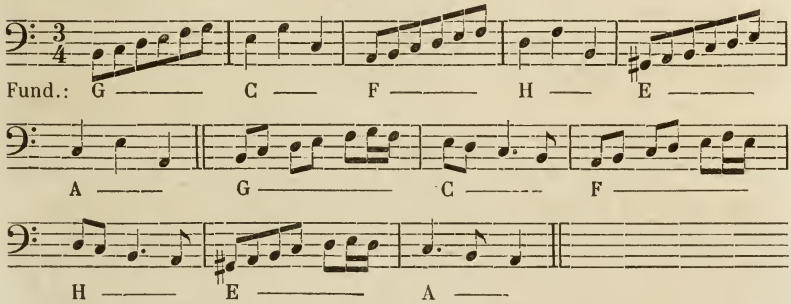


oder es gelten die Töne: *H–d–f–g* als Terz, Quint, Sept und Octav der 7ten natürlichen Stufe, wonach zuerst auf die Auflösung der Sept *f* in die Terz des Dreiklangs der 3ten Stufe, sodann auf die Auflösung der unreinen Quint in die Octav der 3ten Stufe gedacht werden muss, d. h. es folgen nun die Töne *e* und *c*. Ferner müssen bekanntlich

die Harmonien der 6ten natürlichen, der 2ten, 5ten und 1ten Stufe folgen. Man sehe bei *a.* den Entwurf im vierstimmigen Satze, dann bei *b.* dasselbe mit einer Stimme dargestellt.



Jetzt dasselbe, nach Maassgabe obiger Tonreihe, zugleich mit Durchgängen.

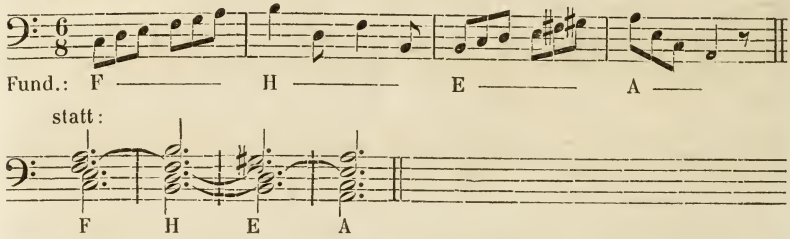


IV. Der Tonreihe: *H–c–d–e–fis–gis* muss *a* folgen, wovon später mehr.

Der seltenen Tonreihe: *gis–fis–e–d–c–H* muss *a* vorangehen. Sowohl von diesem als von dem, was noch zu folgen hat, später das Nöthige.

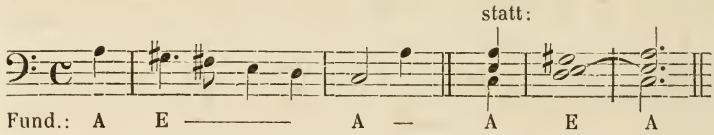
V. Die Tonreihe: *a–g–f–e–d–c* enthält in ihren Endpunkten eine reine grosse Sext, und Antheile des Dreiklangs der Tonica, es ist also nichts zu berichtigen übrig.— Die Tonreihe: *c–d–e–f–g–a* enthält zwar in ihren äussersten Tönen dieselbe grosse Sext, sie können aber, weil gegen die natürliche Ordnung aufwärts geschritten wird, nicht als Antheile des Dreiklangs der Tonica, sondern müssen als Antheile des Dreiklangs oder Septaccordes der 6ten natürlichen Stufe betrachtet werden. Dass sodann die Harmonien der 2ten, 5ten und 1ten Stufe gehört werden müssen, ist natürlich. Wenn also die Töne: *c–e–f–a* aus dieser Reihe als Quint, Sept, Octav und Terz der 6ten natürlichen Stufe betrachtet werden, so verlangt die Quint *c* entweder in die Terz oder in den Grundton des Dreiklangs der 2ten Stufe, also in *d* oder *H*; die Sept *e* verlangt in die Terz der 2ten Stufe, nämlich in *d*; die Octav *f* kann als Quint der 2ten Stufe wiederholt werden; die Terz *a* endlich geht am natürlichsten um eine Stufe aufwärts in die Octav der 2ten Stufe. Es werden also die Töne: *H–d–f–h* der obigen Reihe

angefügt, und zwar am natürlichsten so: *c–d–e–f–g–a | h–d–f–H|*; von hier aus kann so fortgefahren werden: *H–c–d–e–fis–gis|a–e–c–A|*. In Noten und im Takte sieht diese ganze Tonreihe so aus:

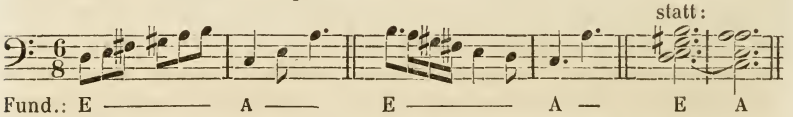


VI. Die Tonreihe: *c–d–e–fis–gis–a* enthält in den äussersten Tönen eine reine grosse Sext, und zugleich Antheile des Dreiklangs der Tonica, wozu auch der in der Mitte vorkommende Ton *e* beiträgt. (Vergleiche im vorigen § die Tonreihe: *c–d–e–fis–gis.*)

Die seltene Tonreihe: *a–gis–fis–e–d–c* drückt sich in folgendem Satze am besten aus:

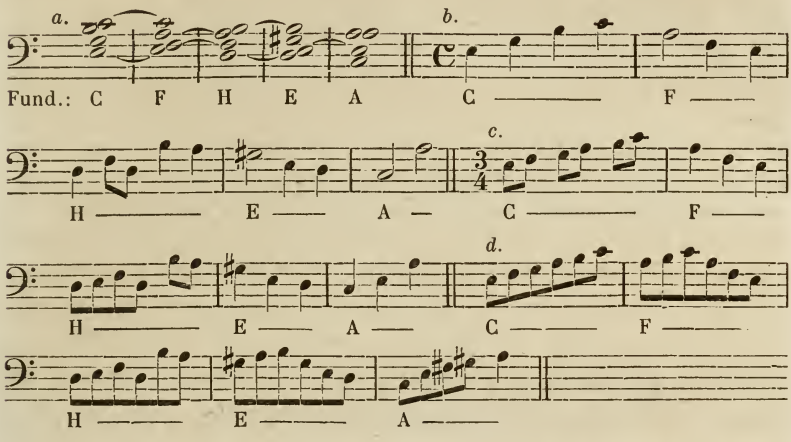


VII. Bei der Tonreihe: *d–e–fis–gis–a–h*, so wie bei der selteneren: *h–a–gis–fis–e–d* enthalten die Endpunkte eine unreine grosse Sext, und man fühlt die Töne: *d–e–gis–h* als Sept, Octav, Terz und Quint der Dominant. Die Sept *d* ist in beiden Fällen zuerst vorzunehmen, also der Ton *c* anzureihen. Zunächst geht man an die Auflösung der grossen Terz *gis* und der reinen Quint *h*, welche beide in die Octav der Tonica, in *a*, zu gehen verlangen. Der Ton *a* am Ende ist auch deswegen nöthig, um das Septverhältniss zwischen *h* und *c* zu lösen. Hier die Beispiele:

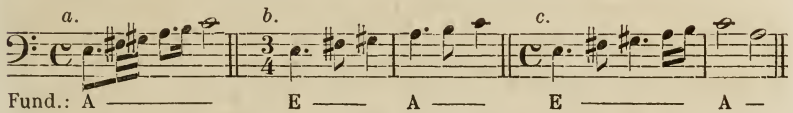


VIII. Bei der Tonreihe: $\bar{c}$–*h–a–g–f–e*, welche in den äussersten Tönen eine kleine Sext enthält, kann man die Töne: $\bar{c}$–*a* und *e* als Antheile des Dreiklangs der Tonica betrachten, darum ist man am Ende derselben an nichts besonders gebunden, da die Töne naturgemäss fortschreiten. Hingegen bei der für A moll äusserst seltenen Tonreihe: *e–f–g–a–h–*$\bar{c}$, welche ebenfalls in den Endpunkten dieselbe kleine Sext enthält, müssen die Töne: *e–g–h–*$\bar{c}$ als Terz, Quint, Sept und Octav des Septaccordes der 3ten Stufe betrachtet werden. Was

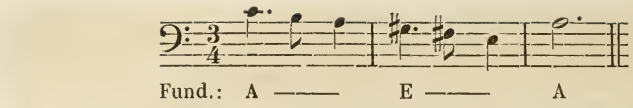
dieser Tonreihe noch angefügt werden muss, wird man am leichtesten finden, wenn man folgenden vierstimmigen Satz bei *a.* zu Grunde legt, welchen eine Stimme allein wie bei *b.* ausdrücken kann, dann auch mit Durchgängen gemischt wie bei *c.*, oder mit noch mehr Durchgängen wie bei *d.*



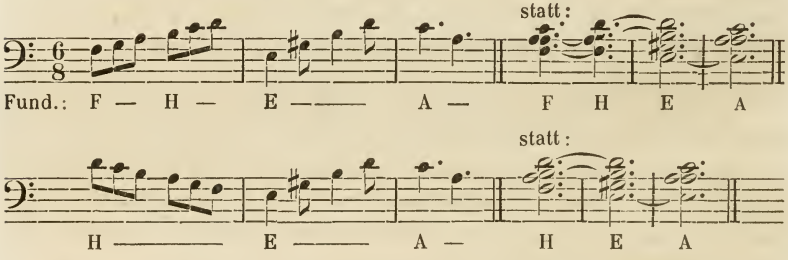
IX. Die Tonreihe: *e–fis–gis–a–h–c̄* enthält in den Endpunkten abermals eine kleine Sext, welche, verbunden mit dem in der Reihe vorkommenden *a*, vorzüglich den Dreiklang der Tonica ausdrücken (*a.*). Am genauesten wird aber diese Reihe erklärt, wenn man die Töne *e* und *gis* zum Dreiklang der Dominant, und *a* und *c* zum Dreiklang der Tonica rechnet; in diesem Falle sind *fis* und *h* Durchgänge (*b.*). Endlich können *e–gis* und *h* als Antheile des Dreiklangs der Dominant gelten, dann ist nebst dem *fis* auch *a* ein Durchgang; das *c̄* gilt sodann als Terz der Tonica, wonach man noch einmal *a* hören lässt, welches man jetzt bestimmt als Octav der Tonica erkennt (*c.*). Dass die Takteintheilung dazu beitragen muss, um das eine oder andere zu fühlen, ist billig. Z. B.



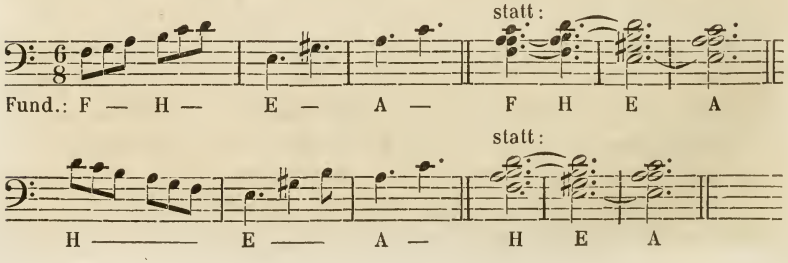
Die seltene Tonreihe: *c̄–h–a–gis–fis–e* enthält die nämlichen Endpunkte. Der beste hierbei denkbare harmonische Bezug ist, dass man *c̄* und *a* als Antheile des Dreiklangs der Tonica gelten lässt, wobei *h* als Durchgang gilt, und dass ferner *gis* und *e* als Antheile der Dominant, und das *fis* dazwischen als Durchgang gelten, wobei nöthig ist, dass am Ende, um den Leitton *gis* aufzulösen, der Ton *a* angefügt werde. Z. B.



X. Die seltene Tonreihe: $f-g-a-h-\bar{c}-\bar{d}$, oder die bessere: $\bar{d}-\bar{c}-h-a-g-f$ enthalten zwar in den äussersten Tönen eine reine grosse Sext, man fühlt aber dabei sowohl die übermässige Quart h zu f, als auch die unreine Terz $\bar{d}$ zu h, mit einem Worte: man fühlt f als falsche Quint, a als Sept, h als Octav und $\bar{d}$ als Terz des Septaccordes der 2ten Stufe. Da hier die falsche Quint f als Endpunkt am schärfsten hervortritt, so muss sie zuerst gelöset werden; man lässt also zuerst jeder der beiden Reihen den Ton e folgen, der die Octav der Dominant ausdrückt. Sonach geht man an die Auflösung der Sept a in *gis*, als in die Terz der Dominant. Nun fühlt man den vorausgegangenen Ton $\bar{d}$ schon als Sept, welche übrigens noch einmal wiederholt werden kann. Im Falle man also die Sept wiederholen will, lässt man, um den Sprung von *gis* auf $\bar{d}$ zu vermeiden, erst noch die Quint h dazwischen hören. Dass nun die Sept $\bar{d}$ sich zuerst in die Terz der Tonica, in $\bar{c}$, auflösen muss, und der Ton a, wohin der Leitton *gis* zu gehen hat, sich erst hinterdrein als Octav der Tonica hören lassen kann, ist begreiflich. Z. B.

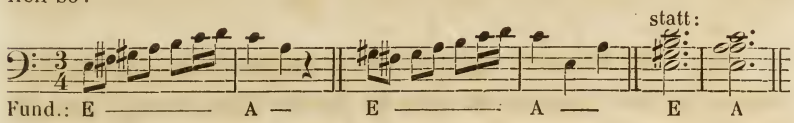


Wenn man aber die Sept $\bar{d}$ nicht wiederholt, so löset sich zuerst der Leitton *gis* in a auf, und dann erst folgt die Auflösung der Sept in die Terz der Tonica durch den Ton $\bar{c}$. Z. B.

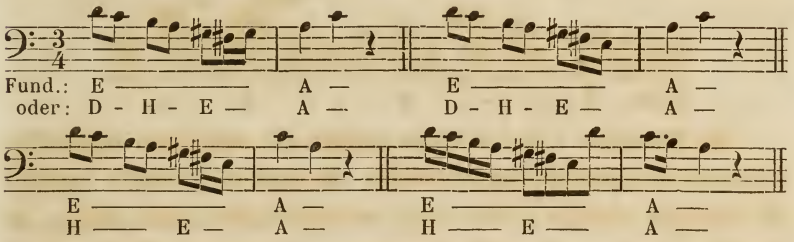


Wenn man bei der Tonreihe: *f–g–a–h–c̄–d̄* die Töne: *f–g–h–d̄* als Antheile des Septaccordes der 7ten natürlichen Stufe betrachtet, so wird wie bei Nr. XII im vorigen § verfahren, welches den Lesern zu versuchen bleibt.

XI. Der Tonreihe: *fis–gis–a–h–c̄–d̄* geht am natürlichsten *e*, seltener *gis* voran. Dann fühlt man *e* als Grundton, *gis* als Terz, *h* als Quint und *d̄* als Sept der Dominant. Die Sept wird zuerst in die Terz und dann der Leitton in die Octav der Tonica aufgelöset, nämlich so:

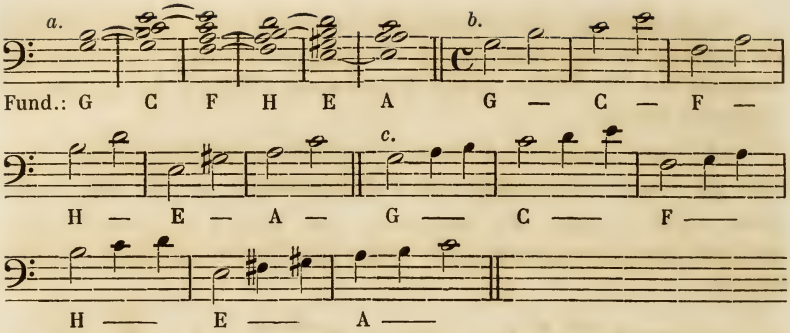


Der seltenen Tonreihe: *d̄–c̄–h–a–gis–fis* folgt am natürlichsten *gis* oder *e*, dann wird man dasselbe wie zuvor fühlen. Hier wird gewöhnlich der Leitton zuerst in *a*, dann die Sept in *c̄* aufgelöset. Im letzten Falle aber, wo der Grundton der Dominant (*e*) zuletzt kommt, kann auch zuerst die Auflösung der Sept und dann erst die Auflösung des Leittones vorgenommen werden. Z. B.

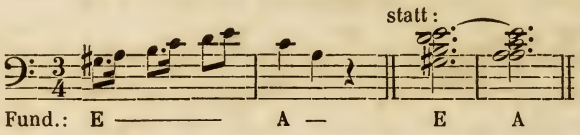


XII. Der Tonreihe: *ē–d̄–c̄–h–a–g* muss noch *f* und *e* folgen, wo dann die äussersten Töne eine reine Octav machen, wovon später die Rede sein wird.

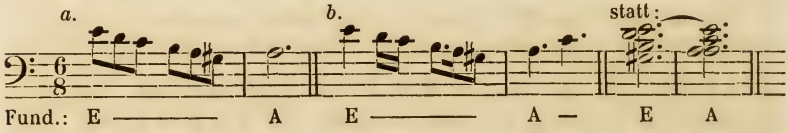
Die seltene Tonreihe: *g–a–h–c̄–d̄–ē* enthält zwar in den äussersten Tönen eine reine grosse Sext, es wird aber zugleich die unreine Quint *d̄* zu *g* und die unreine Terz *d̄* zu *h* dabei verspürt. Da gegen die natürliche Ordnung der Moll-Tonleiter der Ton *g* in *a* tritt, statt dass er in *f* gehen sollte, so kann man in dieser Reihe die Töne: *g–h–c̄–ē* nicht wohl anders als für die Quint, Sept, Octav und Terz des Septaccordes der 3ten Stufe annehmen. Da hinterdrein die Harmonien der 6ten natürlichen, 2ten, 5ten und 1ten Stufe gehört werden müssen, so wird es nicht undienlich sein, zuerst den folgenden vierstimmigen Satz bei *a.* zu betrachten, welcher bei *b.* in einer einzigen Stimme ausgedrückt wird, und bei *c.*, nach Maassgabe der abzuhandelnden Tonreihe, mit Durchgängen vermischt erscheint.



XIII. Die Tonreihe: *gis–a–h–c̄–d̄–ē* enthält in den Endpunkten eine kleine Sext, zugleich ist aber die falsche Quint $\bar{d}$ zu *gis* und die unreine Terz $\bar{d}$ zu *h* vernehmbar; mit einem Worte: man fühlt *gis* als Terz, *h* als Quint, $\bar{d}$ als Sept und $\bar{e}$ als Octav der Dominant. Es muss also $\bar{c}$ als Terz der Tonica, wohin die Sept der Dominant, $\bar{d}$, sich auflöset, und *a* als Octav der Tonica, wohin die Terz der Dominant, das *gis*, sich auflöset, hierauf folgen, nämlich:



Die Tonreihe: $\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*gis* enthält die nämlichen Endpunkte und lässt den gleichen Accord fühlen. Da nach dem Tone $\bar{d}$, welcher als Sept gilt, ohnehin $\bar{c}$ folgt, so ist am Ende nichts weiter nöthig, als den Leitton *gis* in *a* übergehen zu lassen (*a.*), ausser wenn man das $\bar{c}$ ganz zuletzt noch bestimmt als Terz der Tonica hören will (*b.*), nämlich:

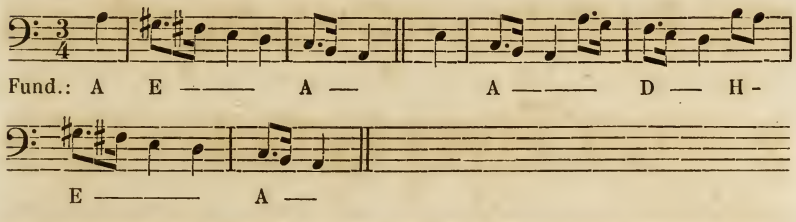


§ 21.

Untersuchung einer Tonreihe von sieben Stufen.

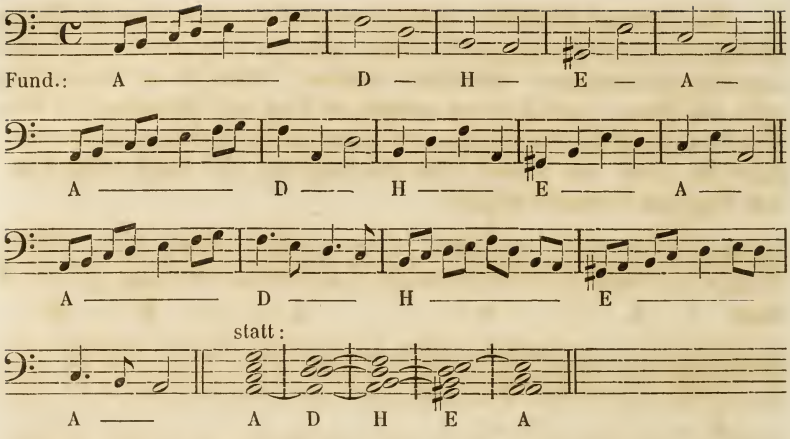
I. Die Tonreihe: *A–H–c–d–e–fis–gis* verlangt den Ton *a* nach sich, weil der Ton *gis* sowohl als grosse Terz von *e*, als auch als übermässige Quart von *d*, als übermässige Quint von *c* und als grosse Sept von *A* dahin zu gehen verlangt.

Der seltenen Tonreihe: *gis–fis–e–d–c–H–A* muss aber der Ton *a* vorangehen, und es müssen die Töne: *gis–e–d* als Antheile des Septaccordes der Dominant betrachtet werden, wobei *fis* als Durchgang gilt; die Töne *c* und *A* gelten sodann als Terz und Grundton der Tonica und das *H* als Durchgang. Der vorausgehende Ton *a* kann übrigens die Octav der Tonica oder die Sept der 2ten Stufe vorstellen, wie folgende Beispiele zeigen:



II. Die Tonreihe: *g–f–e–d–c–H–A* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sept, die aber in der Reihe selbst ihre Auflösung erhält. Man fühlt wohl auch zugleich die unreine Quart *g* zu *d*, die falsche Quint *f* zu *H* und die unreine Terz *d* zu *H*; aber sie finden in der Reihe ebenfalls ihre Auflösung.

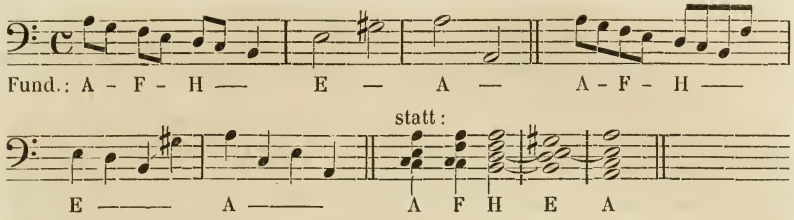
Die seltene Tonreihe: *A–H–c–d–e–f–g* lässt aber den Septaccord der 1ten Stufe fühlen, welcher seine Auflösung in den Moll-Dreiklang der Unterdominant verlangt. Es muss also zuerst die Sept *g* in die Terz der Unterdominant, d. h. in den Ton *f*, übergehen, und hinterdrein lässt man auch die Octav derselben, nämlich *d*, hören. Dass dann der Septaccord der 2ten Stufe, Septaccord der Dominant und Dreiklang der Tonica folgen müssen, wissen die Leser des Bisherigen. Nun können die bereits angereihten Töne *f* und *d* schon als Quint und Terz der 2ten Stufe angesehen werden, und es dürfen, um den Septaccord bestimmt fühlen zu können, nur noch die Octav und Sept desselben gehört werden. Es sind also jetzt die Töne *H* und *A* anzureihen. Die Sept *A* verlangt nun zuvörderst ihre Auflösung in *Gis*, als in die Terz der Dominant; sodann geht man an die Auflösung der falschen Quint der 2ten Stufe, nämlich man lässt *e* als Octav der Dominant folgen, obgleich man nach *Gis* vorerst noch die Quint und Sept der Dominant hören lassen kann, welches übrigens deswegen nicht nöthig ist, weil diese Töne, *H* und *d*, noch von früher im Gedächtniss haften und seitdem sich von selbst als Quint und Sept der Dominant darstellen, ohne dass man sie erst wiederholt. Dass nun die Töne *c* und *A* angereiht werden müssen, um die Auflösung der Sept und Terz der Dominant zu bewerkstelligen, versteht sich von selbst. Wir erhalten nun folgende Tonreihen, wovon im letzten Beispiele bei jedem Fundamente Durchgänge vorkommen:



III. Die Tonreihe: *H–c–d–e–fis–gis–a* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sept. Man fühlt dabei *H–d–e–gis* als Antheile des Septaccordes der Dominant. Damit nun *a* als Octav des Dreiklangs der Tonica gefühlt werden könne, muss wenigstens *A* nachfolgen, um die Aufmerksamkeit von dem Septverhältnisse, *a* zu *H*, wegzulenken. Besser ist es freilich, wenn auch noch *e* und *c* als Quint und Terz der Tonica nachfolgen; indessen kann dies unterbleiben, weil sie ohnehin schon in der Reihe gehört wurden. Wenn der Ton *A* dieser Reihe vorausgeht, davon wird später die Rede sein.

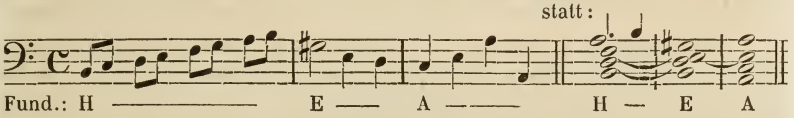
Von der seltenen Tonreihe: *a–gis–fis–e–d–c–H* ist vorzüglich zu merken, dass wenigstens *A* nachfolgen müsse. Wie die einzelnen Töne dabei betrachtet werden, davon ist bei Nr. I in diesem § gehandelt worden.

IV. Die Tonreihe: *a–g–f–e–d–c–H* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sept; zugleich fühlt man dabei die falsche Quint *f* zu *H* und die unreine Terz *d* zu *H*. Zwar erhalten alle diese unrichtigen Verhältnisse ihre Auflösung, allein wenn man bei *H* stehen bleibt, so fühlt man die Töne: *a–f–d–H* noch immer als Sept, Quint, Terz und Grundton des Septaccordes der 2ten Stufe; denn dass die Sept *a* in *g* herabging, dies ist nicht die wahre Auflösung, weil sie in *gis*, als in die grosse Terz der Dominant, zu gehen verlangt; auch würde man *e* nicht bestimmt als Auflösung der falschen Quint *f* erkennen, weil man erst, nachdem man bei *H* ist, den Septaccord der 2ten Stufe fühlt, und jetzt erst den Septaccord der 5ten Stufe hören will. Insofern müssten die Töne *e* und *gis* nachfolgen und sodann das *gis* in *a* übergehen. Noch wäre aber das Septverhältniss *a* zu *H* im Ohre, und um dieses zu tilgen, müsste am Ende wenigstens noch *A* sich hören lassen. Z. B.



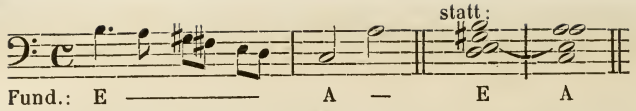
Alles dieses wird nicht nöthig sein, wenn man der Reihe: *a–g–f–e–d–c–H* sogleich am Ende noch *A* anfügt, wodurch das Ohr veranlasst wird, die äussersten Töne, *a–A*, als Octav und Grundton des Dreiklangs der Tonica zu fühlen, wovon später die Rede sein wird.

Die äusserst seltene Tonreihe: *H–c–d–e–f–g–a* ist um so unangenehmer, weil der Septaccord der 2ten Stufe gefühlt wird, wobei die Sept *a* unvorbereitet eintritt. Um dieses zu verdecken, müsste am Ende noch *h* angefügt werden, um die Sept *a* bloss als durchgehend erklären zu können. Sodann muss zu der Auflösung der Sept *a* in *gis*, als in die Terz der Dominant, geschritten werden; dann geht man an die Auflösung der falschen Quint *f* in *e*, als in die Dominant. Der Ton *d*, der zuvor als unreine Terz der 2ten Stufe galt, wird nun wiederholt, wo er als Sept der Dominant gefühlt wird. Jetzt löset sich zuerst die Sept *d* in die Terz der Tonica, in *c*, auf. Sodann geht man an die Auflösung des Leittones *gis*, welcher in *a* verlangt; jedoch kann man zuvor noch *e*, welches jetzt als Quint der Tonica gilt, hören lassen. Weil aber der Ton *H*, der, wenn er auch gerade nicht wiederholt wird, nun als Quint der Dominant gefühlt wird, wenn es zum Ende geht, am natürlichsten abwärts verlangt: so lässt man am Schlusse noch den Ton *A* hören. Dadurch entsteht folgende Tonreihe:

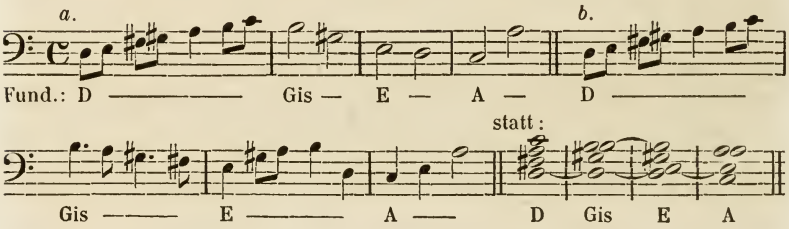


V. Die Tonreihe: *c–d–e–fis–gis–a–h* enthält in den äussersten Tönen eine grosse Sept. Man lässt also, entweder, um sie zu lösen, *a* nachfolgen, oder man fügt, um sie zu verdecken, d. h. die Aufmerksamkeit davon abzulenken, $\bar{c}$ hinterdrein an, wovon später das Nähere.

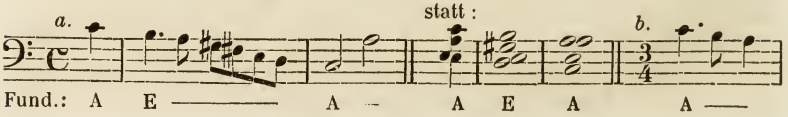
Der seltenen Tonreihe: *h–a–gis–fis–e–d–c* muss, damit die grosse Sept, welche *h* zu *c* macht, gelöset werde, *a* folgen. Man erkennt in dieser Reihe die Töne: *h–gis–e–d* als Quint, Terz, Octav und Sept der Dominant, *a* und *fis* als Durchgänge; aber *c* und das letzte *a* als Terz und Octav der Tonica, wie hier zu sehen:

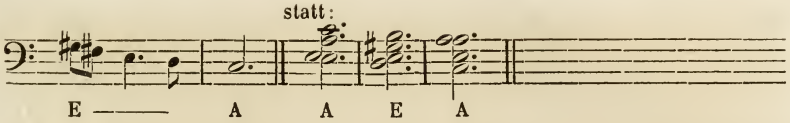


VI. Der Tonreihe: *d–e–fis–gis–a–h–c̄*, wobei die äussersten Töne eine kleine Sept bilden, und zugleich die übermässige Quart *gis* zu *d*, die unreine grosse Sext *h* zu *d* und die verminderte Quart *c̄* zu *gis* gefühlt wird, muss entweder *c* vorausgehen, damit die Aufmerksamkeit von diesen Verhältnissen abgelenkt werde, wovon später die Rede sein wird; oder es müssen die Töne: *d–fis–a–c̄* als Antheile des Septaccordes der 4ten Stufe mit grosser Terz betrachtet werden. Im letzten Fall muss daher die Sept *c̄* sich zuerst in *h*, als in die Terz des Dreiklangs der 7ten erhöhten Stufe, auflösen, wonach auch der Ton *gis* wiederholt wird, weil man ihn zuvor noch nicht als Octav des Dreiklangs der 7ten erhöhten Stufe fühlen konnte. Nun lassen sich aber *h* und *gis* auch als Quint und Terz der Dominant betrachten; damit man dies bestimmter könne, lässt man noch *e* und *d* als Octav und Sept der Dominant folgen. Die Sept *d* verlangt nun ihre Auflösung in *c*, als in die Terz der Tonica, und die Terz *gis*, als Leitton, verlangt nach *a*, als in die Octav der 1ten Stufe. Hieraus bildet sich folgende Tonreihe bei *a.*, welche bei *b.* noch variirt wird.

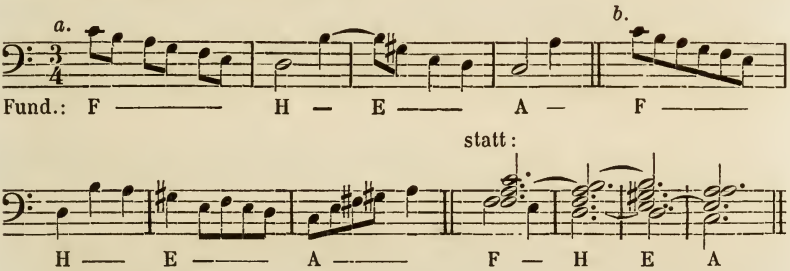


Der seltenen Tonreihe: *c̄–h–a–gis–fis–e–d* muss noch *c* folgen, weil *h–gis–e–d* als Quint, Terz, Octav und Sept der Dominant gefühlt werden, während *c̄* und *c* die Terz der Tonica für den Anfang und das Ende des Satzes vorstellen. Auch ist es gut, wenn man am Ende noch *a* hört, weil die Terz der Dominant, der Ton *gis*, dahin verlangt, nachdem das früher gehörte *a* als Durchgang galt (*a.*). Sollten aber *c̄* und das erste *a* als Terz und Octav der Tonica, und das dazwischen vorkommende *h* als Durchgang gelten, dann ist das *a* am Ende nicht mehr nöthig (*b.*). Z. B.



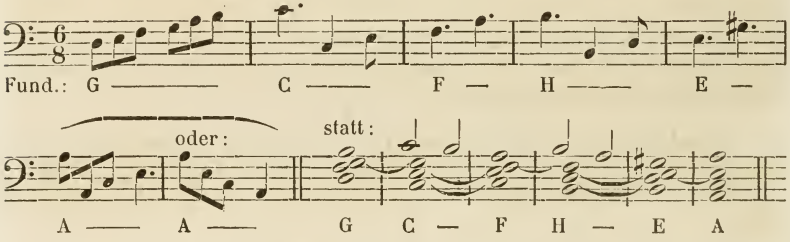


VII. Die Tonreihe: $\bar{c}$–*h*–*a*–*g*–*f*–*e*–*d* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sept. Um dies Verhältniss zu decken, braucht man nur *c* nachfolgen zu lassen, wo dann die äussersten Töne eine reine Octav bilden, wovon später. Um aber das Septverhältniss zwischen $\bar{c}$ und *d* zu lösen, ist es am besten, sich die Töne: $\bar{c}$–*a*–*f*–*e* als Quint, Terz, Octav und Sept der 6ten natürlichen Stufe, und *h* und *g* bloss als Durchgänge vorzustellen; der Ton *d* wäre sodann die Auflösung der Sept *e*. Nach *d*, welches als Terz der 2ten Stufe gilt, muss *h* als Octav derselben folgen, wohin sowohl *a* als Terz, als auch $\bar{c}$ als Quint des Septaccordes der 6ten Stufe zu gehen verlangen. Dieser Sextsprung aufwärts, von *d* auf *h*, ist nun die Auflösung der in den äussersten Tönen dieser Reihe vorgekommenen kleinen Sept. Weil nun die Harmonien der Dominant und Tonica zu folgen haben, so kann *h* zugleich als Quint der Dominant gelten, und um dies bestimmter unterscheiden zu können, lässt man *gis* und *e* als Terz und Octav derselben folgen. Nun wiederholt man noch *d*, welches zuvor als unreine Terz der 2ten Stufe galt, als Sept der Dominant und lässt sie sogleich in die Terz der Tonica, nämlich in *c*, herabgehen. Endlich geht man an die Auflösung des Leittones *gis* in die Octav der Tonica, nämlich in *a*. Hiermit erhält man folgende Tonreihe bei *a*., oder dieselbe mit mehr Durchgängen bei *b*.

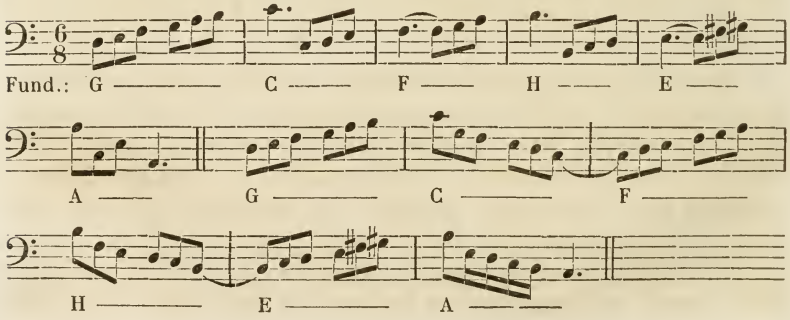


Bei der äusserst seltenen Tonreihe: *d*–*e*–*f*–*g*–*a*–*h*–$\bar{c}$, welche in den Endpunkten dieselbe kleine Sept enthält, ist es anders beschaffen, denn das Ohr fühlt die Töne: *d*–*f*–*g*–*h* als Quint, Sept, Octav und Terz der 7ten natürlichen Stufe, *e* und *a* aber als Durchgänge; der letzte Ton $\bar{c}$ kann schon als Octav des Dreiklangs der 3ten Stufe gelten. Nun sind noch die unreine Quint und die Sept der 7ten natürlichen Stufe, nämlich *d* und *f*, aufzulösen; man lässt also obiger Reihe *c* und *e* als Grundton und Terz der 3ten Stufe folgen. Nun fühlt

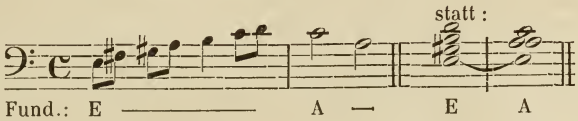
man erst die zuvor gehörten Töne *g* und *h*, welche dort als Octav und Terz der 7ten natürlichen Stufe galten, als Quint und Sept des Septaccordes der 3ten Stufe, und zwar, ohne dass sie erst wiederholt werden dürften. Diese Quint und Sept verlangen aber abwärts in die Octav und Terz des Dreiklangs der 6ten natürlichen Stufe, nämlich in *f* und *a*, die man jetzt anreiht. Nun kann es nicht fehlen, dass die der obigen Reihe angefügten Töne: *c–e–f–a* als Quint, Sept, Octav und Terz der 6ten natürlichen Stufe gefühlt werden. Es verlangt aber die zuletzt gehörte Terz *a* in die Octav, die Quint *c* abwärts in den Grundton, und die Sept *e* in die Terz des Dreiklangs der 2ten Stufe; man lässt daher jetzt die Töne: *h–H–d* folgen. So wie man dies gethan hat, fühlt man die zuvor gehörten Töne *f* und *a* als falsche Quint und Sept der 2ten Stufe, welche in *e* und *gis*, d. h. in die Octav und Terz der Dominant, zu gehen verlangen. Nachdem man diese wieder angereiht hat, fühlt man das zuvor gehörte *d* als Sept der Dominant. Indessen lässt man zuerst den zuletzt gehörten Ton *gis* in die Octav der Tonica, in *a*, gehen, und geht erst dann an die Auflösung der Sept *d*, welche in *c*, als in die Terz der Tonica, zu gehen verlangt. Den Grundton derselben, den Ton *A*, kann man übrigens nach Belieben vor oder nach *c* hören lassen; das Nämliche gilt von der Quint *e*. Die Leser belieben nun die folgende Tonreihe mit der gehabten Erklärung zu vergleichen.



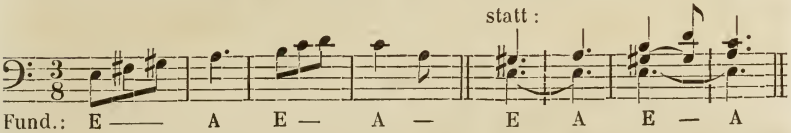
Die folgenden Beispiele enthalten dasselbe mit Durchgängen nach Maassgabe des ersten Taktes.



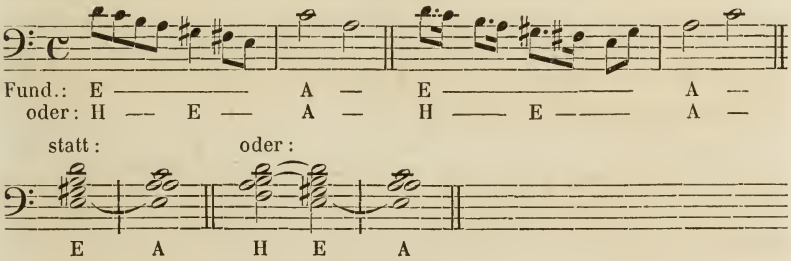
VIII. Die Tonreihe: *e–fis–gis–a–h–c̄–d̄* enthält in den äussersten Tönen eine kleine Sept, und das Ohr erkennt die Töne: *e–gis–h–d̄* als Grundton, Terz, Quint und Sept der Dominant, und die Töne: *fis–a* und *c̄* als Durchgänge. Die zuletzt gehörte Sept *d̄* wird zuerst in die Terz der Tonica, nämlich in *c̄*, aufgelöset; sodann geht man an die Auflösung des Leittones *gis*, welcher in die Octav der Tonica, in *a*, zu gehen verlangt. Damit entsteht folgende Reihe:



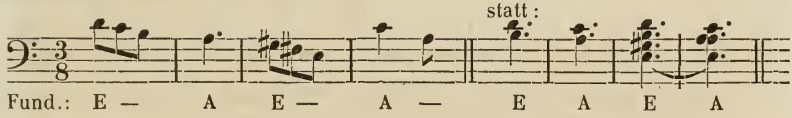
Wenn man bei dem ersten *a* anhält, wird es als Octav der Tonica gefühlt, und die obige Reihe erhält nun folgende Bedeutung:



Die seltene Tonreihe: *d̄–c̄–h–a–gis–fis–e* enthält in den äussersten Tönen die nämliche kleine Sept, und drückt ebenfalls den mit Durchgängen untermischten Septaccord der Dominant aus. Hier kann man nach Belieben den Leitton oder die Sept zuerst lösen; es werden also die Töne: *a–c̄*, oder: *c̄–a* angereiht, nämlich:

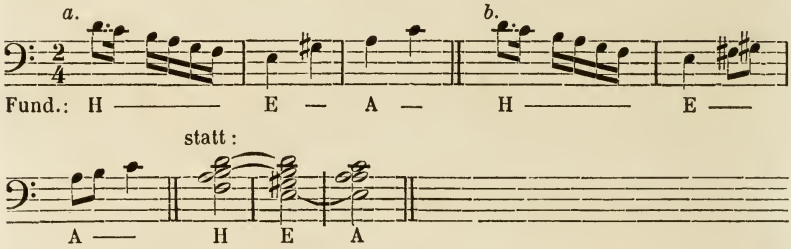


Auch hier kann man das erste *a*, wenn dabei etwas angehalten wird, als Octav der Tonica ansehen, wodurch diese Reihe folgende Bedeutung erhält:

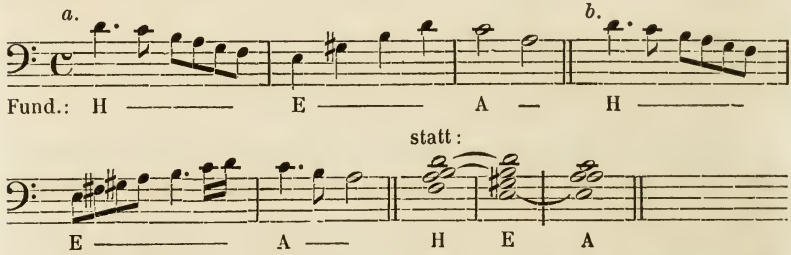


IX. Wenn man die seltene Tonreihe: *d̄–c̄–h–a–g–f–e* am kürzesten zum Ziele bringen will, so betrachtet man *d̄–h–a–f* als Terz,

Octav, Sept und Quint der 2ten Stufe, und $\bar{c}$ und *g* als Durchgänge. Der letzte Ton, das *e*, gilt sodann als Auflösung der falschen Quint, nämlich als Octav der Dominant. In diesem Augenblicke fühlt man den ersten Ton dieser Reihe, das $\bar{d}$, welches früher als unreine Terz der 2ten Stufe galt, als Sept der Dominant. Indessen geht man zuerst an die Auflösung des Tones *a*, als Sept der 2ten Stufe, in die Terz der Dominant; man lässt nämlich nun den Ton *gis* folgen. Will man nun die Sept der Dominant, das $\bar{d}$, nicht mehr wiederholen, so löset man zuerst den Leitton *gis* in die Octav der Tonica, in *a*, auf, und geht sodann erst an die Auflösung der Sept, welche in $\bar{c}$, als in die Terz der Tonica, verlangt. Dadurch entsteht folgende Tonreihe bei *a.*, welche bei *b.* mit fortgesetzten Durchgängen erscheint.

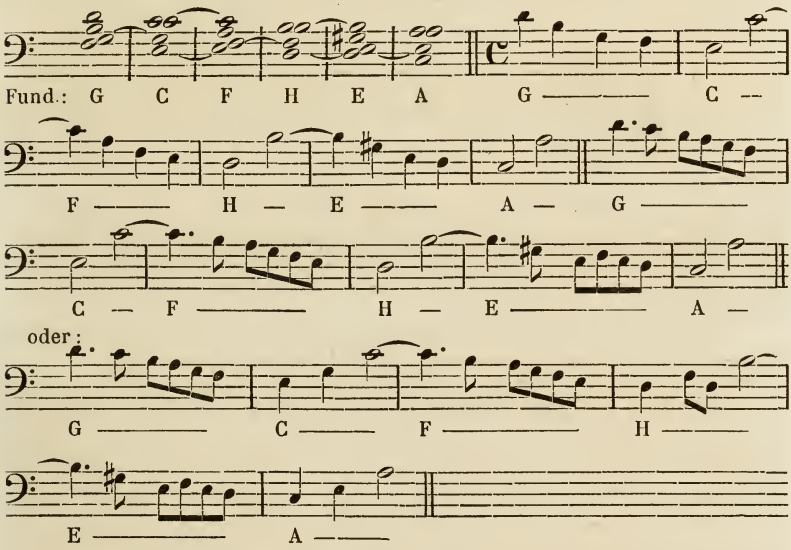


Will man aber die Sept erst noch wiederholen, so schaltet man billigerweise, um den falschen Quintsprung von *gis* in $\bar{d}$ zu vermeiden, den Ton *h* als Quint der Dominant ein. Sodann löset man zuerst die Sept $\bar{d}$ in $\bar{c}$, als in die Terz der Tonica, auf, und endlich lässt man noch *a*, die Octav der Tonica, als Auflösung des Leittones *gis* folgen. Daraus entsteht folgende Reihe bei *a.*, welche bei *b.* mit fortgesetzten Durchgängen erscheint.



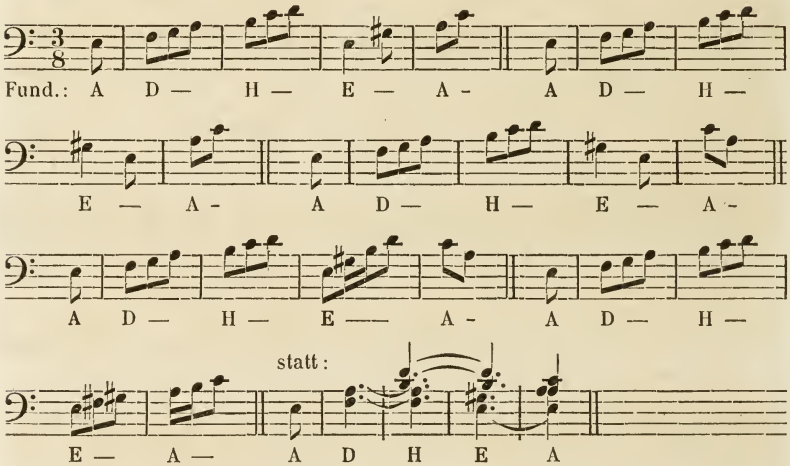
Nun ist aber nicht zu läugnen, dass man bei der Tonreihe: $\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*g*–*f*–*e* auch die Töne: $\bar{d}$–*h*–*g*–*f* als Quint, Terz, Octav und Sept der 7ten natürlichen Stufe fühlen kann, wobei $\bar{c}$ und *a* als Durchgänge gelten. Der letzte Ton *e* stellt sodann die Terz des Dreiklangs der 3ten Stufe vor, wohin die Sept *f* sich aufzulösen hat. Nun wird

man durch das Septverhältniss der äussersten Töne, $\bar{d}$ zu *e*, gezwungen, den obersten Ton, welcher die unreine Quint der 7ten natürlichen Stufe vorstellt, noch als unaufgelöset zu betrachten, und man muss nun den Ton $\bar{c}$, obgleich er ohnehin in der Reihe vorkam, zum zweiten Male hören lassen, weil er erst jetzt als Octav der 3ten Stufe gefühlt werden kann. Wie dann die Harmonien der 6ten natürlichen, der 2ten, 5ten und 1ten Stufe in einer Stimme dargestellt werden können, lässt sich leichter zeigen, wenn zuvor das Ganze in einem vierstimmigen Satze, und dann erst die Art, wie dasselbe durch eine Stimme ausgedrückt werden kann, und endlich, wie nach Maassgabe der vorhabenden Tonreihe die Durchgänge auch bei den Harmonien der 6ten und 5ten Stufe angebracht werden können, dargestellt wird. Z. B.



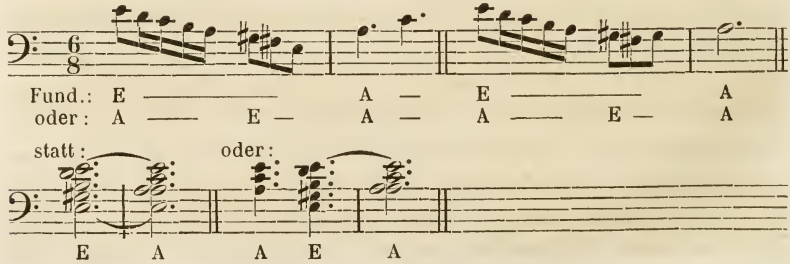
Die äusserst seltene Tonreihe: *e–f–g–a–h–c̄–d̄* kann am einfachsten so aufgefasst werden: Der Ton *e* gilt als Quint der Tonica, die Töne *f* und *a* gelten als Terz und Quint der Unterdominant, das *g* dazwischen aber als Durchgang. Ferner gelten aber die Töne: *f–a–h–d̄* als Quint, Sept, Octav und Terz der 2ten Stufe, und $\bar{c}$ nur als Durchgang. Es ist nun einerlei, ob man die falsche Quint oder die Sept zuerst auflöset, man reiht also jetzt die Töne *e* und *gis* als Octav und Terz der Dominant an. Durch den Sprung von $\bar{d}$ auf *e* oder *gis* fühlt man nun den Septaccord der Dominant. Will man die Sept $\bar{d}$ noch wiederholen, so lässt man vorerst lieber noch die Quint *h* hören; übrigens ist dieses Wiederholen der Sept deswegen nicht nöthig, weil

man sie ohnehin noch im Ohre hat. Im Falle, dass man die Sept wiederholt, wird sie auch zuerst aufgelöset, und die Auflösung des Leittones folgt zuletzt, nämlich man lässt zuerst $\bar{c}$, dann *a* folgen. Wiederholt man aber die Sept nicht, so lässt man nach *e–gis* das *a* als Octav der Tonica zuerst, und $\bar{c}$ als Terz derselben zuletzt hören; nach *gis–e* hingegen ist es einerlei, $\bar{a}$–*c* oder $\bar{c}$–*a* anzureihen. Hier die Beispiele:



X. Der Tonreihe: *fis–gis–a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$* muss *e* vorangehen; dann machen die Endpunkte eine reine Octav, wovon später mehr.

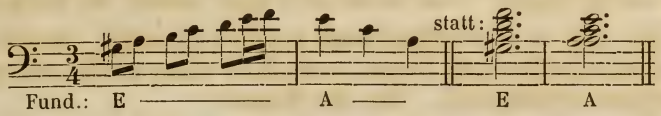
Der sehr seltenen Tonreihe: *$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–gis–fis* muss entweder *e* oder *gis* nachfolgen. Die Töne: *$\bar{e}$–$\bar{d}$–h–gis* gelten dabei als Octav, Sept, Quint und Terz der Dominant, und *e* als deren Grundton. Es muss also am Ende der Ton *a* noch einmal angereiht werden, damit der Leitton *gis* seine Auflösung in die Octav der Tonica erhalte. Zwar kann man zuletzt die Terz derselben, $\bar{c}$, anfügen, es ist aber unnöthig, weil die Sept ohnehin in der Reihe selbst ihre Auflösung findet. Hier die Tonreihe:



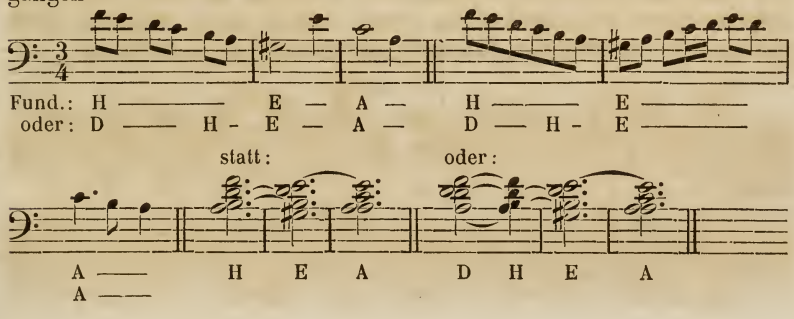
XI. Der Tonreihe: $\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*g*–*f* muss *e* folgen. Später mehr davon.

Der äusserst seltenen Tonreihe: *f*–*g*–*a*–*h*–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$ muss *e* vorangehen, wovon später mehr.

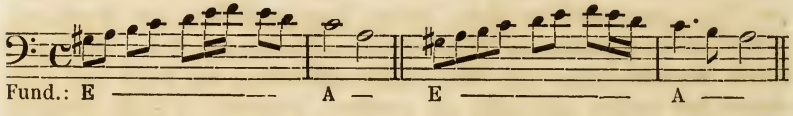
XII. Die Tonreihen: *gis*–*a*–*h*–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$, und: $\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*gis* enthalten in den äussersten Tönen eine verminderte Sept, und man fühlt die Töne: *gis*–*h*–$\bar{d}$–$\bar{f}$ als Terz, Quint, Sept und Non der Dominant. In der abwärts gehenden Reihe ist die Auflösung der Non, Sept und Quint ohnehin schon enthalten, es braucht daher am Ende nur *a* als Octav der Tonica angereiht zu werden, wiewohl es nicht schaden kann, noch $\bar{c}$ und $\bar{e}$ hinterdrein folgen zu lassen. Der aufwärts gehenden Reihe muss zuerst $\bar{e}$ als Auflösung der Non in die Quint, dann $\bar{c}$ als Auflösung der Sept in die Terz, und zuletzt *a* als Auflösung des Leittones in die Octav der Tonica angereiht werden, nämlich:



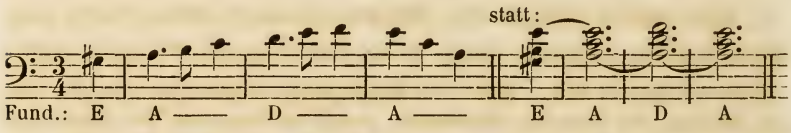
Eine andere Ansicht der abwärts gehenden Reihe findet sich, wenn $\bar{f}$–$\bar{d}$–*h*–*a* als Quint, Terz, Octav und Sept der 2ten Stufe angesehen werden, wobei $\bar{e}$ und $\bar{c}$ als Durchgänge angesehen werden; das *gis* ist dann die Terz der Dominant, wohin die Sept der 2ten Stufe sich aufzulösen hat. Dann sorgt man sogleich für die Auflösung der falschen Quint $\bar{f}$ in die Octav der Dominant, nämlich in $\bar{e}$. Das zuvor als unreine Terz der 2ten Stufe gültige $\bar{d}$ fühlt man nun als Sept der Dominant, und zwar auch ohne Wiederholung desselben, worauf $\bar{c}$ als Terz der Tonica folgen muss; endlich muss noch die Auflösung des Leittones *gis* kommen, weswegen am Ende der Ton *a* wiederholt wird, um nun als Octav der Tonica zu gelten. Hier folgt das Beispiel, zuerst nach der jetzigen Erklärung, dann mit fortgesetzten Durchgängen.



Wenn bei der aufwärts gehenden Reihe der letzte Ton $\bar{f}$ als Non der Dominant gilt, so kann die Auflösung derselben noch bei dem nämlichen Fundamente in die Octav $\bar{e}$ erfolgen und die Sept $\bar{d}$ nachfolgen; hernach mangeln nur noch $\bar{c}$ als Terz der Tonica und a als Octav derselben, damit zuerst die Sept und dann die Terz der Dominant ihre Auflösung erhalten. Z. B.

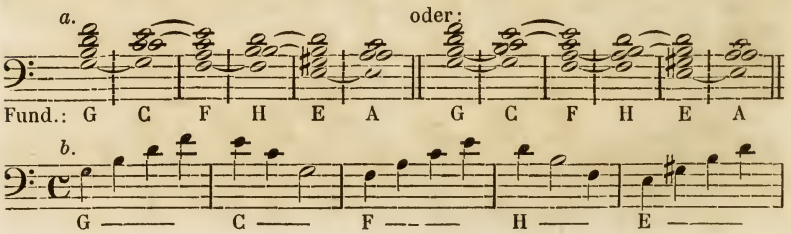


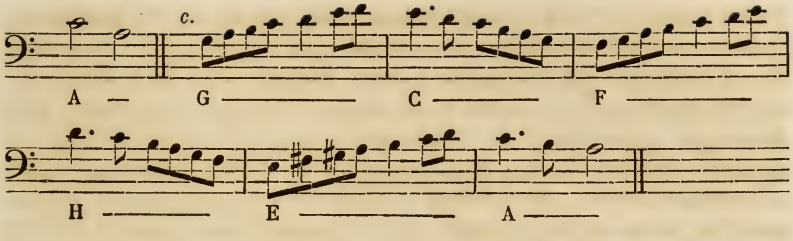
Zwar könnte die aufwärts gehende Reihe auch so angesehen werden: *gis* gilt als Terz der Dominant, dann a und $\bar{c}$ als Antheile des Dreiklangs der Tonica, und das h dazwischen als Durchgang; dann $\bar{d}$ und $\bar{f}$ als Antheile des Dreiklangs der Unterdominant, und $\bar{e}$ dazwischen als Durchgang. Nun fallen aber doch wieder die Endpunkte $\bar{f}$-*gis* auf, und es muss daher noch einmal $\bar{e}$ kommen, nämlich am einfachsten als Quint der Tonica; man muss daher zu der ersten Erklärungsart zurückkehren. Hier das Beispiel:



XIII. Der Tonreihe: $\bar{f}$-$\bar{e}$-$\bar{d}$-$\bar{c}$-h-a-g muss f und e folgen, wovon später mehr.

Die äusserst seltene Tonreihe: g-a-h-$\bar{c}$-$\bar{d}$-$\bar{e}$-$\bar{f}$ kann nur gebraucht werden, wenn man die Töne: g-h-$\bar{d}$-$\bar{f}$ als Grundton, Terz, Quint und Sept der 7ten natürlichen Stufe, und a-$\bar{c}$ und $\bar{e}$ als Durchgänge betrachtet. Dass hinterdrein die Harmonien der 3ten, 6ten natürlichen, 2ten, 5ten und 1ten Stufe gehört werden müssen, ist den Lesern bereits bekannt genug. Zuerst soll folgender vierstimmige Satz bei *a.* den Zusammenhang zeigen, bei *b.* erscheint die Weise, wie eine Stimme diesen Satz ausdrücken kann, endlich bei *c.* dasselbe, nach Art unserer vorhabenden Tonreihe, mit Durchgängen gemischt.





§ 22.

Untersuchung einer Tonreihe von acht Stufen.

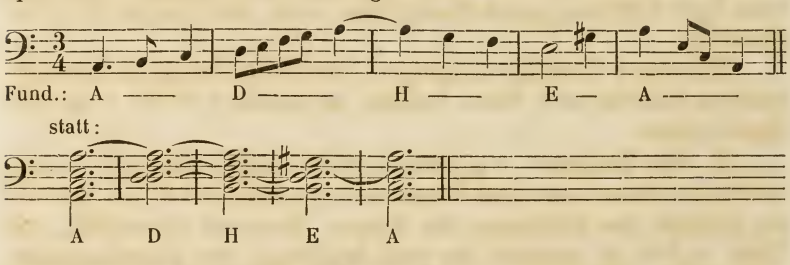
I. Die Tonreihe: *A–H–c–d–e–fis–gis–a* enthält in den äussersten Tönen eine reine Octav, welche als Grundton und Octav des Dreiklangs der Tonica gefühlt werden, wozu die Töne *c* und *e* als Terz und Quint desselben beitragen. Es werden wohl auch die Töne: *H–d–gis* als Quint, Sept und Terz der Dominant gefühlt, aber die Töne ihrer Auflösung gehen ihnen theils voran, theils folgen sie wirklich nach.

Die seltene Tonreihe: *a–gis–fis–e–d–c–H–A*, welche in den Endpunkten dieselbe reine Octav enthält, ist bereits § 21 Nr. I. gewürdiget worden.

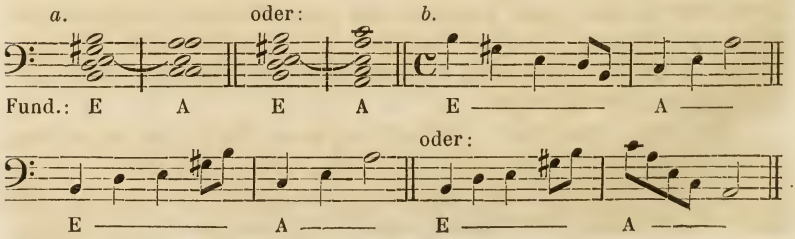
II. Die Tonreihe: *a–g–f–e–d–c–H–A* enthält ebenfalls in den äussersten Tönen eine reine Octav, und man fühlt die Töne: *a–e–c–A* als Antheile des Dreiklangs der Tonica. Zwar ist es möglich, die Töne: *a–f–d* als Antheile des Moll-Dreiklangs der Unterdominant, oder *a–f–d–c* als Antheile des Septaccordes derselben, oder *g–f–d–H* als Antheile des Septaccordes der 7ten natürlichen Stufe, oder *g–e–c–H* als Antheile des Septaccordes der 3ten, oder *f–e–c–A* als Antheile des Septaccordes der 6ten Stufe zu betrachten, und man findet zugleich, dass in jedem Falle jeder Ton die gebührende Fortschreitung, nämlich abwärts, erhält; wenn man aber weiter geht, und *f–d–H–A* als Antheile des Septaccordes der 2ten Stufe betrachten will: so müsste noch *Gis* als Terz der Dominant, wohin die Sept *A* sich auflöset, angereiht werden, welches sodann wieder zurück nach *A* als in die Octav der Tonica verlangt. Obwohl nun nicht zu läugnen ist, dass durch das *Gis* die A moll Tonleiter erst ganz bestimmt erkannt werden kann, ebensowenig ist zu läugnen, dass es andererseits nicht nöthig ist, dasselbe anzureihen, weil das Ohr auch mit der ersten Erklärungsart übereinstimmt.

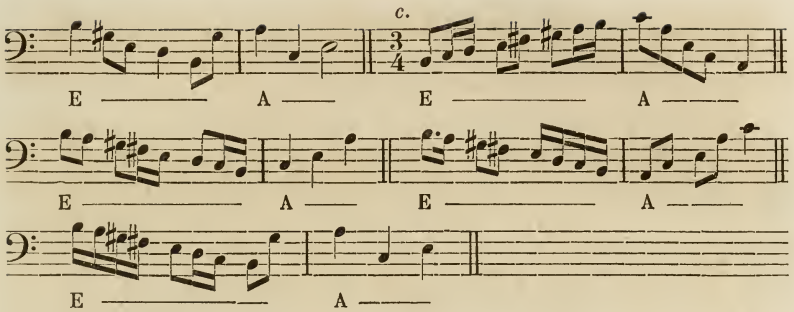
Die seltene Tonreihe: *A–H–c–d–e–f–g–a*, die in den äussersten Tönen eine reine Octav enthält, lässt sich auf folgende Weise am genügendsten auffassen: Die Töne *A* und *c* gelten als Grundton und Terz des Dreiklangs der Tonica, und *H* dazwischen als Durchgang;

ferner gelten *d–f* und *a* als Grundton, Terz und Quint des Moll-Dreiklangs der Unterdominant, und *e* und *g* als Durchgänge. Mag aber das *H* auch nur als Durchgang gelten, so fühlt man doch das *f* eine falsche Quint und das *a* eine Sept dagegen machen. Nun hätte aber deswegen nach dem *f* in obiger Reihe sogleich wieder *e* kommen müssen, statt dass noch *g* und *a* nachfolgten. Es lässt sich nun nichts mehr Besseres thun, als erst das *a* wieder in *g* zurücktreten zu lassen, wozu es, da es als Sept gefühlt wird, hinlänglichen Grund hat. Das *g*, welches aber hier nur als durchgehende Tredez gilt, lässt man nun in *f* gehen, und weil dieses als falsche Quint gefühlt wird, verlangt es nun in *e*, als in die Octav der Dominant. Wenn man nun noch *gis* als Terz derselben hört, welches die wahre Auflösung von der Sept der 2ten Stufe ist, welche das vorausgegangene *a* darstellt; und wenn man hernach dieses *gis* in *a* als in die Octav der Tonica gehen lässt, so bleibt höchstens zu wünschen übrig, dass auch die übrigen Antheile des Dreiklangs der Tonica sich anschliessen. Hier das Beispiel zur vorstehenden Erklärung:

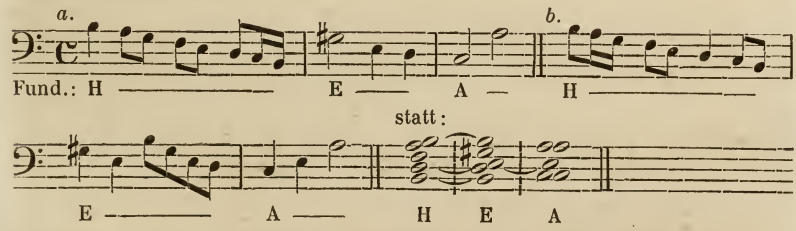


III. Die Tonreihe: *H–c–d–e–fis–gis–a–h* enthält in den äussersten Tönen eine reine Octav; zugleich erkennt man aber *H* und *h* als verdoppelte Quint, *d* als Sept, *e* als Octav und *gis* als Terz der Dominant. Dasselbe fühlt man bei der seltenen Tonreihe: *h–a–gis–fis–e–d–c–H*, welche dieselben Endpunkte hat. Zuerst werden folgende fünfstimmige Sätze bei *a.* zeigen, welche Töne diesen Tonreihen noch zugefügt werden, um den Septaccord der Dominant gehörig zu lösen; bei *b.* wird gezeigt, wie diese Sätze mit einer Stimme ausgedrückt werden können; bei *c.* werden dieselben Sätze mit Durchgängen gezeigt.

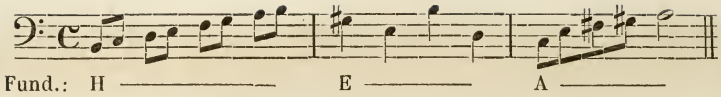




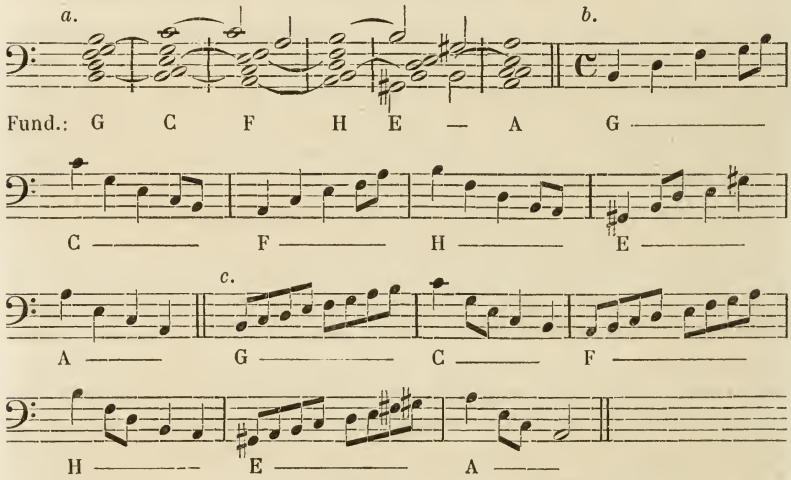
IV. Die Tonreihe: *h–a–g–f–e–d–c–H* enthält zwar in den äussersten Tönen eine reine Octav, aber es tritt auch die falsche Quint *f* zu *H* und die unreine Terz *d* zu *H* hervor. Man fühlt also am natürlichsten die Töne: *h–a–f–d–H* als Antheile des Septaccordes der 2ten Stufe. Dieser Septaccord muss zugleich als unaufgelöset betrachtet werden, denn obgleich die Sept in der Reihe schon abwärts geht, so geht sie doch nicht in die grosse Terz der Dominant, wohin ihre eigentliche Auflösung ist. Darum gilt das *g* in dieser Reihe nur als Durchgang zwischen der Sept und falschen Quint. So lange aber die Sept nicht aufgelöset wird, so lange kann man auch die falsche Quint nicht bestimmt als aufgelöset betrachten, obwohl in der Reihe der rechte Ton nachkommt. Ein Anderes ist es, wenn mehrere Stimmen zusammen wirken, als wenn eine Stimme alles allein auszudrücken hat. Um also zur Sache zu kommen, wiederholen wir, dass zuerst die Sept *a* ihre Auflösung in *gis*, nämlich in die grosse Terz, sodann die falsche Quint *f* ihre Auflösung in *e*, nämlich in die Octav der Dominant, verlange; es werden also *gis* und *e* der obigen Reihe zuerst angefügt. Obgleich man nun das vorausgegangene *d* schon als Sept der Dominant fühlt, so ist doch besser, es zu wiederholen und sogleich in die Terz der Tonica, in *c*, aufzulösen. Endlich geht man an die Auflösung des Leittones *gis* in die Octav der Tonica, nämlich in *a*. Hierdurch entsteht folgende Tonreihe bei *a.*, die bei *b.* etwas vollständiger gemacht wird.



Die sehr seltene Tonreihe: *H–c–d–e–f–g–a–h*, welche dieselben Endpunkte enthält, kann ebenso behandelt werden, weil sie dasselbe fühlen lässt. Z. B.

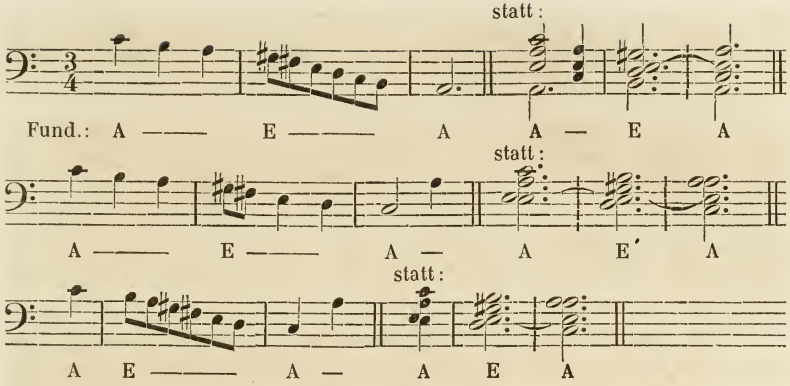


Man kann aber bei dieser Reihe die Töne: *H–d–f–g–h* als Antheile des Septaccordes der 7ten natürlichen Stufe betrachten, wonach die Harmonien der 3ten, 6ten natürlichen, 2ten, 5ten und 1ten Stufe zu hören verlangt werden. Der fünfstimmige Satz bei *a.* ist das Muster, bei *b.* wird dasselbe mit einer Stimme ausgedrückt, bei *c.* dasselbe, nach Maassgabe obiger Tonreihe, mit Durchgängen.



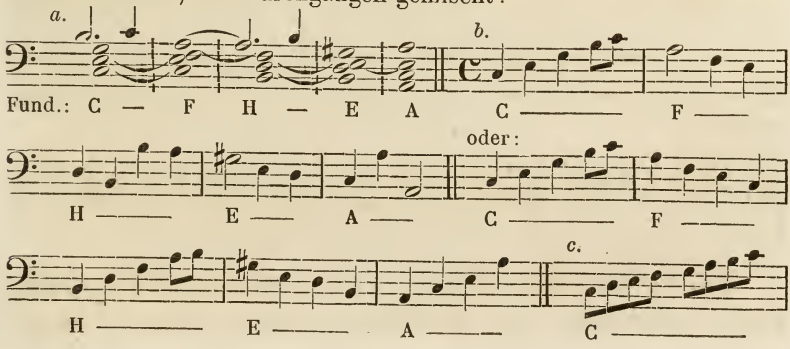
V. Die Tonreihe: *c–d–e–fis–gis–a–h–c̄* enthält in den Endpunkten eine reine Octav, und man fühlt sie als verdoppelte Terz der Tonica, wozu die Töne *e* und *a* in der Reihe beitragen, welche als Quint und Octav derselben erkannt werden. Dass die Töne: *d–e–gis–h* zugleich als Antheile des Septaccordes der Dominant gefühlt werden können, ist kein Hinderniss, da die Quint und Terz, *h* und *gis*, ohnehin in der Reihe ihre Auflösung erhalten, und der Sept *d* der Ton ihrer Auflösung, *c*, unmittelbar vorausgeht.

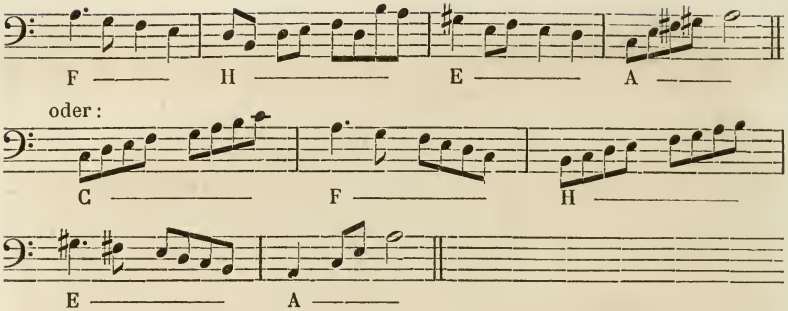
Hingegen bei der seltenen Tonreihe: *c̄–h–a–gis–fis–e–d–c*, welche zwar dieselben Endpunkte hat, ist es anders; denn wenn man zu *c* kommt, fühlt man, dass *gis* dazu eine übermässige Quint mache, und man erkennt entweder dieses *c* als Tredez der Dominant, die sich abwärts in die Quint, d. h. in *H*, aufzulösen verlangt, oder man fühlt, dass *gis* noch eine Auflösung in *a* bedarf. Es wird also dieser Reihe noch *H* oder *a* angefügt. Ist *a* zuletzt, so ist das Ohr befriedigt. Nach *H*, welches Quint der Dominant ist, muss aber noch der Grundton der Tonica, nämlich *A*, kommen. Hier die Beispiele:



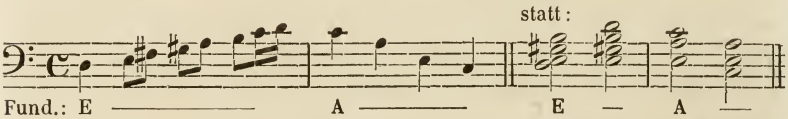
VI. Die Tonreihe: $\bar{c}$–*h*–*a*–*g*–*f*–*e*–*d*–*c*, welche in den äussersten Tönen eine reine Octav enthält und der natürlichen Fortschreitung in der A moll Tonleiter gemäss ist, lässt sich zwar so vorstellen, dass die Töne: $\bar{c}$–*a*–*e*–*c* als Antheile des Dreiklangs der Tonica und die übrigen als Durchgänge gelten; es ist aber ebenso leicht möglich, sich die Töne: $\bar{c}$–*a*–*f*–*c* als Antheile des Dreiklangs der 6ten natürlichen Stufe, oder gar die Töne: $\bar{c}$–*g*–*e*–*c* als Antheile des Dreiklangs der 3ten Stufe vorzustellen. Auf jeden Fall ist also nöthig, den Dreiklang der Tonica noch bestimmter auszudrücken. Dieses erreicht man, wenn am Ende noch die Töne: *H*–*A*, oder: *e*–*A*, oder: *e*–*a* angereiht werden.

Die sehr seltene Tonreihe: *c*–*d*–*e*–*f*–*g*–*a*–*h*–$\bar{c}$, welche zwar dieselben Endpunkte enthält, aber gegen die natürliche Ordnung der Moll-Tonleiter fortschreitet, lässt die Töne: *c*–*e*–*g*–*h*–$\bar{c}$ am bestimmtesten als Septaccord der 3ten Stufe fühlen, wonach die Harmonien der 6ten natürlichen, 2ten, 5ten und 1ten Stufe zu folgen haben. Folgender vierstimmiger Satz bei *a.* zeigt die Folge dieser Harmonien, bei *b.* wird gezeigt, wie dasselbe durch eine Stimme ausgedrückt werden kann, und bei *c.* dasselbe, nach Maassgabe der oben angegebenen Tonreihe, mit Durchgängen gemischt:

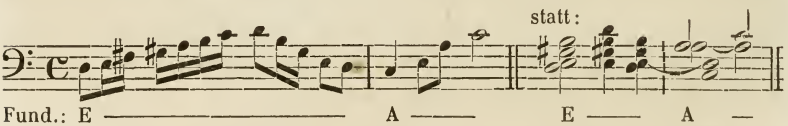




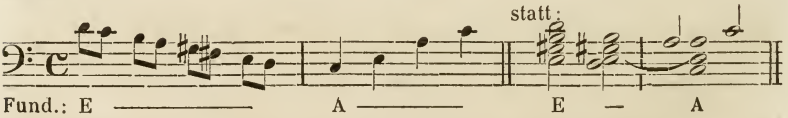
VII. Die Tonreihe: *d–e–fis–gis–a–h–c̄–d̄* enthält zwar in den äussersten Tönen eine reine Octav, aber man fühlt beide gegen den in der Mitte vorkommenden Ton *gis* dissoniren. Man erkennt nämlich die Endpunkte als verdoppelte Sept, *e* als Octav, *gis* als Terz und *h* als Quint der Dominant. Man lässt also zuerst *c̄* als Auflösung der obern Sept, dann *a* als Auflösung des Leittones, dann *e* als Ergänzungston, zuletzt aber *c* als Auflösung der untern Sept folgen, nämlich:



Noch besser wird es sein, wenn erst die harmonischen Antheile des Septaccordes der Dominant noch einmal in abwärts gehender Richtung gehört werden, indem man der obigen Reihe noch die Töne: *h–gis–e–d* folgen lässt. Dadurch hat man den Vortheil, dass die untere Sept, welche hier gewissermassen die Bassstimme vorstellt, und noch auffallender ist als die obere, zuerst aufgelöset werden kann. Man fügt nun die Töne: *c–e–a–c̄* an, wodurch folgende Reihe entsteht:

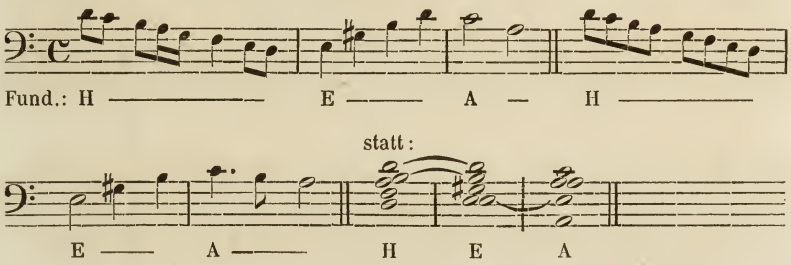


Die seltene Tonreihe: *d̄–c̄–h–a–gis–fis–e–d* lässt das Nämliche fühlen, und es werden ebenfalls die Töne: *c–e–a–c̄* anzufügen nöthig, nämlich so:

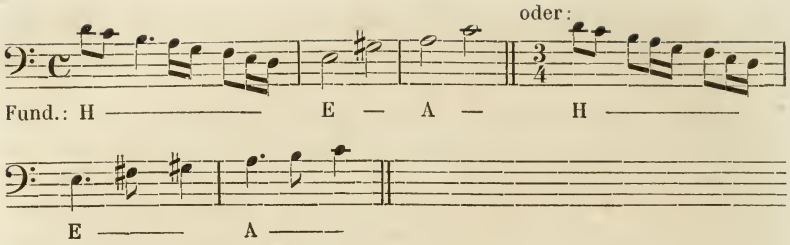


VIII. Die Tonreihe: *d̄–c̄–h–a–g–f–e–d* enthält in den Endpunkten eine reine Octav, aber man fühlt die Töne: *d̄–h–a–f–d* als An-

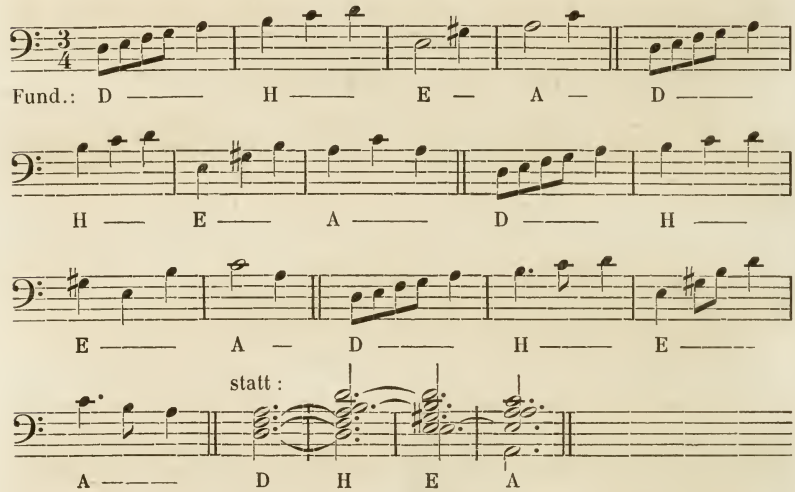
theile des Septaccordes der 2ten Stufe; man könnte sich sogar die Töne: $\bar{d}$–*h*–*g*–*f*–*d* als Antheile des Septaccordes der 7ten natürlichen Stufe vorstellen. Wir wollen uns aber, Kürze halber, den Septaccord der 2ten Stufe vorstellen, dessen Sept und Quint noch als unaufgelöset betrachtet werden müssen, denn *g*, welches nach *a* kommt, ist nicht die richtige Auflösung, weil die Terz der Dominant hier *gis* heissen muss; eben darum kann man auch *e*, welches nach *f* kommt, noch nicht als richtige Auflösung der falschen Quint gelten lassen. Es wäre nun freilich am besten, wenn zuerst *gis*, als Auflösung der Sept *a*, der obigen Tonreihe folgen könnte; dazu wäre aber ein übermässiger Quartsprung aufwärts nöthig, welcher keinesweges zu empfehlen ist. Man lässt also vorher *e* hören, welches, weil nun nach lauter abwärts gehenden Stufen zum ersten Mal aufwärts gegangen wird, jetzt leichter als Octav oder Grundton der Dominant erkannt werden kann. Nachdem nun die Töne *e* und *gis* dieser Reihe angefügt worden, fühlt man den höchsten Ton, das $\bar{d}$, der zuvor als unreine Terz der 2ten Stufe galt, jetzt als Sept der Dominant. Jedoch kann man jetzt ihre Auflösung noch nicht besorgen, weil man sonst von *gis* in $\bar{c}$ springen müsste, welcher verminderte Quartsprung noch weniger empfehlenswerth ist. Man lässt also wenigstens noch *h* als Quint der Dominant vorausgehen, und dann nach Belieben die Sept $\bar{d}$ selbst sich wiederholen. Jetzt geht man an die Auflösung dieser Sept, indem man $\bar{c}$ als Terz der Tonica folgen lässt; endlich geht man an die Auflösung des Leittones *gis*, indem man *a* als Octav der Tonica den Beschluss machen lässt. Daraus entsteht folgende Tonreihe:



Obgleich man aber nach der Tonreihe: $\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*g*–*f*–*e*–*d*–*e*–*gis* den ersten und höchsten Ton, das $\bar{d}$, als Sept der Dominant erkennt, so kann man doch zuerst den Ton *a* als Octav der Tonica anreihen, weil der Leitton *gis* dahin verlangt, und lässt zuletzt $\bar{c}$ als Terz der Tonica, welches die Auflösung der Sept ist, folgen, wie folgende Tonreihe zeigt:

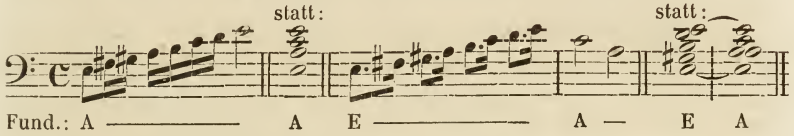


Soll die seltene Tonreihe: *d–e–f–g–a–h–c̄–d̄* am mildesten gedeutet werden, so betrachtet man sie zuerst nur in dem Umfange: *d–e–f–g–a*, wo *d–f* und *a* als Antheile des Moll-Dreiklangs der Unterdominant, und *e* und *g* als Durchgänge gelten können. So wie nun hinterdrein *h–c̄–d̄* folgt, so gestalten sich die Töne: *d–f–a–h–d̄* als Antheile des Septaccordes der 2ten Stufe. Man kann nun zuerst entweder an die Auflösung der falschen Quint oder der Sept gehen, d. h. man kann den Grundton oder die Terz der Dominant zuerst hören lassen, nämlich entweder *e–gis* oder *gis–e* anreihen. So wie dies geschehen ist, fühlt man das vorausgegangene *d̄*, welches zuvor als unreine Terz der 2ten Stufe galt, nun, ohne dass es wiederholt zu werden braucht, als Sept der Dominant, obwohl die Wiederholung unbenommen bleibt. Nach dem, was eben zuvor gesagt wurde, werden folgende Tonreihen leicht verstanden werden.

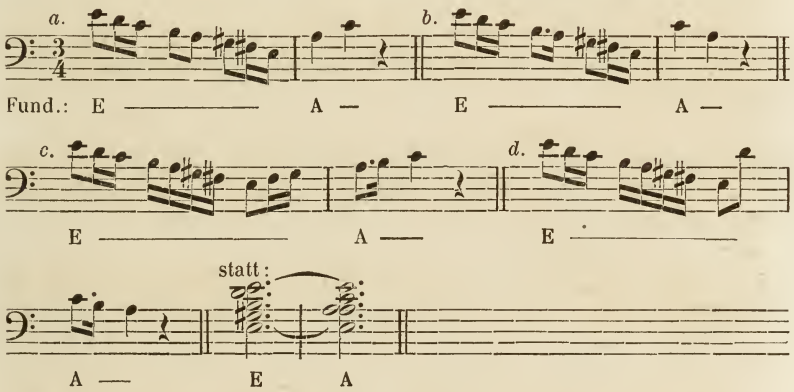


IX. Die Tonreihe: *e–fis–gis–a–h–c̄–d̄–ē* enthält in den äussersten Tönen eine reine Octav, und die Töne: *e–a–c̄–ē* können als Antheile des Dreiklangs der Tonica, aber auch *e–gis–h–d̄–ē* als Antheile

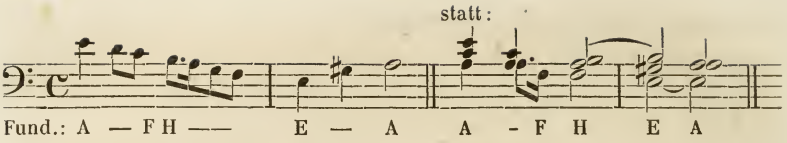
des Septaccordes der Dominant angesehen werden. Im letzten Falle müssen am Ende der Reihe noch die Töne $\bar{c}$ und a hinzukommen. Wie viel die Takteintheilung beitragen kann, eins oder das andere fühlen zu lassen, zeigen folgende Beispiele.



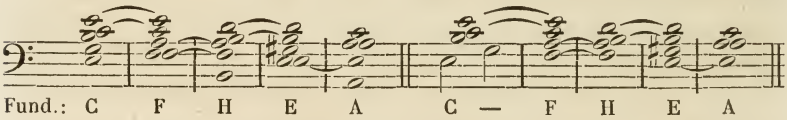
Bei der seltenen Tonreihe: $\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–gis–fis–e fühlt man die Töne: $\bar{e}$–$\bar{d}$–h–gis–e als Antheile des Septaccordes der Dominant. Die Sept $\bar{d}$ erhält zwar in der Reihe ohnehin ihre Auflösung, nicht aber der Leitton gis; es muss also wenigstens noch am Ende a angefügt werden; noch besser ist es aber, entweder vorher oder ganz zuletzt $\bar{c}$ als Terz der Tonica anzureihen, weil das $\bar{c}$ nach $\bar{d}$ in der Reihe auch bloss als Durchgang gelten kann. Wir erhalten hiermit die Tonreihen bei a. und b., welchen bei c. und d. noch Durchgänge angefügt werden.



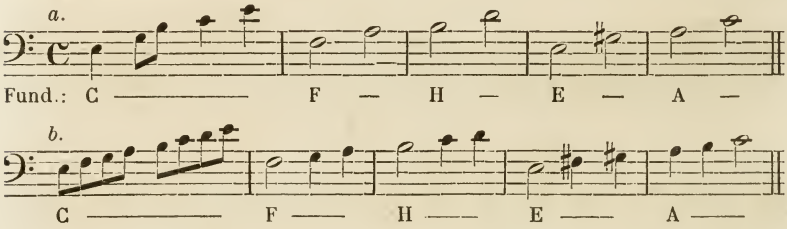
X. Die Tonreihe: $\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–g–f–e enthält in den Endpunkten eine reine Octav, und man kann die Töne: $\bar{e}$–$\bar{c}$–a–e als Antheile des Dreiklangs der Tonica erkennen. Es wird zwar auch die unreine Terz $\bar{d}$ zu h, die unreine Quint $\bar{d}$ zu g und die übermässige Quart h zu f, wo f sich als falsche Quint zeigt, dabei verspürt, dafür erhalten sie in der Reihe ohnehin ihre Auflösung. Wenn aber bei dem Tone h etwas inne gehalten wird, so wird man dieses am natürlichsten als Octav und die darauf folgenden a und f als Sept und Quint der 2ten Stufe, und das zwischenliegende g als Durchgang erkennen. In diesem Falle müssen noch die Töne: e–gis–a angereiht werden, was die Leser des Bisherigen leicht einsehen werden. Z. B.



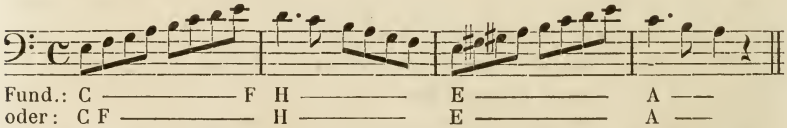
Die äusserst seltene Tonreihe: *e–f–g–a–h–c̄–d̄–ē*, worin gegen die natürliche Ordnung der Moll-Tonleiter die Töne *f* und *g* aufwärts gehen, kann nur gebraucht werden, wenn die Töne: *e–g–h–c̄–ē* als Antheile des Septaccordes der 3ten Stufe, und gleich darauf die Töne: *f–a–c̄–ē* als Antheile des Septaccordes der 6ten natürlichen Stufe gelten. Dass hernach die Septaccorde der 2ten und 5ten Stufe und der Dreiklang der Tonica folgen müssen, ist bekannt. Folgende Sätze, wovon der erste fünf- und der zweite vierstimmig ist, drücken diese Accordfolge aus.



Eine Stimme kann dieses so ausdrücken wie bei *a.*, dann auch, nach Maassgabe der vorhabenden Tonreihe, mit Durchgängen gemischt wie bei *b.*

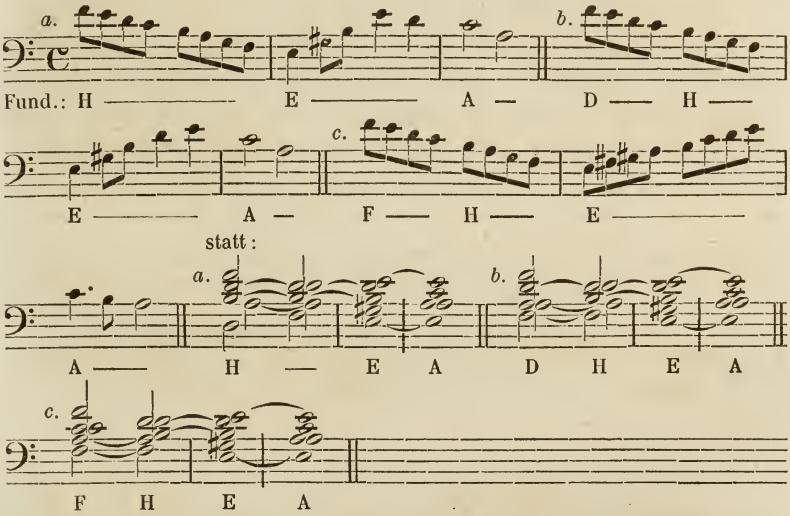


Nun kann aber bei der Reihe: *e–f–g–a–h–c̄–d̄–ē* der letzte Ton, nachdem er als Terz der 3ten Stufe betrachtet wurde, sogleich, ohne Weiteres, auch als Sept der 6ten natürlichen Stufe gelten, weil alle Antheile dieses Septaccordes ohnehin auch, wie bereits gezeigt wurde, in dieser Tonreihe vorkommen. Hierdurch ändert sich die Folge in etwas, wie hier zu sehen:



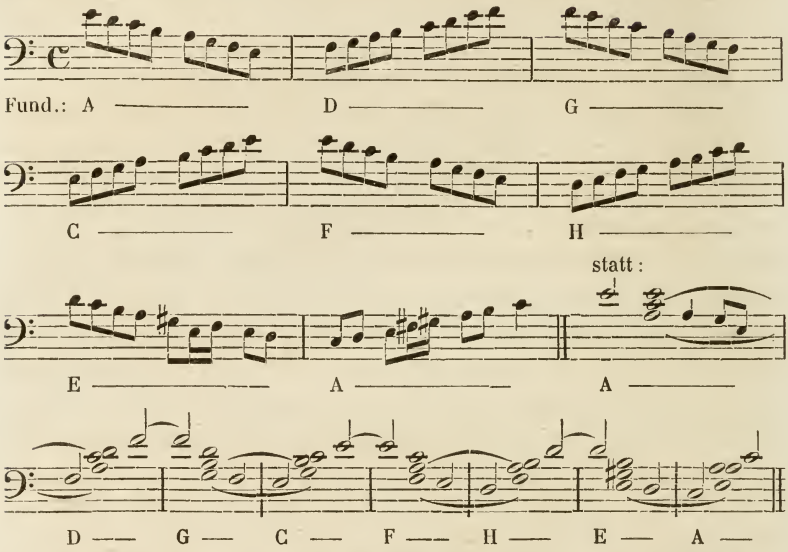
XI. Die Tonreihe: *f̄–ē–d̄–c̄–h–a–g–f* enthält zwar in den äussersten Tönen eine reine Octav, aber es wird zugleich die falsche Quint

$\bar{f}$ zu *h*, die unreine Terz $\bar{d}$ zu *h* und die übermässige Quart *h* zu *f* vernommen; mit einem Worte: man fühlt den Septaccord der 2ten Stufe mit verdoppelter falscher Quint. Die oberste falsche Quint, der Ton $\bar{f}$, erhält seine Auflösung ohnehin schon in der Reihe selbst; nun muss an die Auflösung der untern falschen Quint gegangen werden, nämlich es muss nach *f* der Ton *e* folgen. Dass die Sept *a* in der Reihe abwärts in *g* geht, kann noch nicht als Auflösung derselben gelten, weil sie nach *gis*, als in die grosse Terz der Dominant, verlangt. Es muss also dieses *gis* jetzt dem *e* angereiht werden. Sogar kann auch die Auflösung der obern falschen Quint noch als ungeschehen, oder als nicht gültig betrachtet werden, weil sie nun gegen den tiefsten Ton eine kleine Non bildet, nämlich $\bar{f}$ zu *e*. Um diese zu lösen, muss noch einmal $\bar{e}$ gehört werden, wobei gut ist, erst noch *h* als Quint der Dominant einzuschalten. Es folgen also der obigen Reihe bis jetzt die Töne: *e–gis–h–*$\bar{e}$ nach. Ist man nun so weit, so fühlt man den in der abwärts gehenden Tonreihe vorkommenden Ton $\bar{d}$, auch ohne ihn zu wiederholen, als Sept der Dominant, obgleich es noch besser sein wird, ihn noch einmal hören zu lassen, indem er dem letzten $\bar{e}$ vor- oder nachgehen kann. Dass sodann die Sept $\bar{d}$ und der Leitton *gis* ebenfalls ihre Auflösung erhalten müssen, ist billig. Hierdurch entstehen die Tonreihen bei *a.* und *b.* Bei *c.* werden bei der Dominant und Tonica auch Durchgänge angebracht.



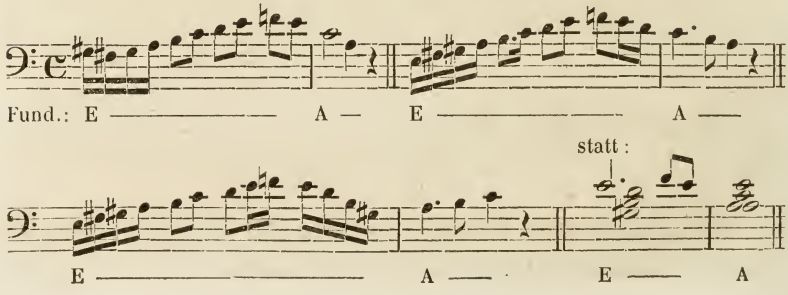
Die ungewöhnliche Tonreihe: *f–g–a–h–*$\bar{c}$*–*$\bar{d}$*–*$\bar{e}$*–*$\bar{f}$ könnte vielleicht in einem Zusammenhange, wo noch die Tonreihe: $\bar{e}$*–*$\bar{d}$*–*$\bar{c}$*–h–a–g–f–e*

vorausgeht und auf folgende Weise fortgesetzt wird, am erträglichsten und verständlichsten sein:

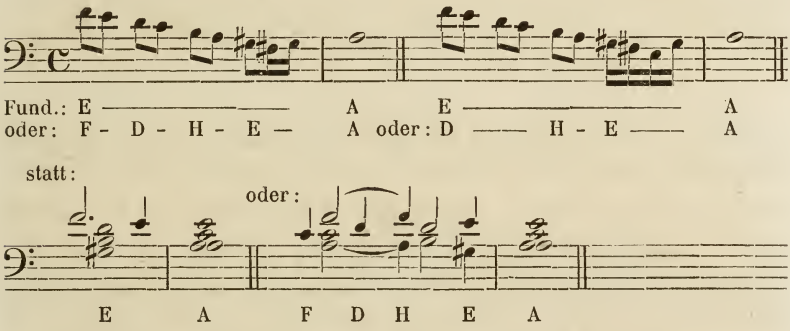


Anmerkung. Im temperirten Systeme könnten die vier ersten Takte auch in C dur sein; dieses gilt in allen Fällen, wo das Fundament wie in diesem Beispiele fortschreitet.

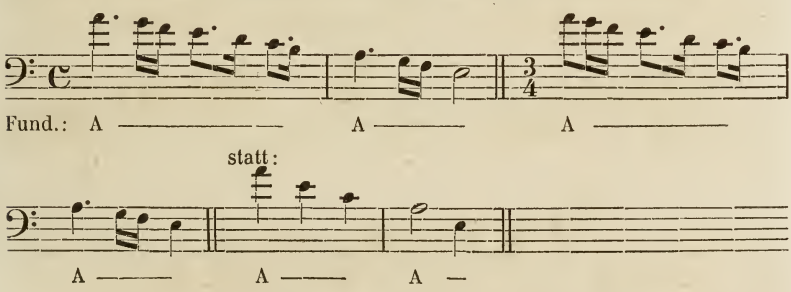
XII. Der Tonreihe: *fis–gis–a–h–c̄–d̄–ē–f̄*, welche in den äussersten Tönen eine verminderte Octav, *f̄* zu *fis*, enthält, muss entweder *gis* oder *e* vorangehen, damit das *fis* nur als Durchgang bemerkt werde. Man fühlt dabei die Töne: *gis–h–d̄–f̄* als Terz, Quint, Sept und Non der Dominant, und wenn noch *e* vorangeht, dieses als deren Grundton. Dass sonach die Non *f̄* zuerst in die Octav *ē* übergehen müsse, ist bekannt. Sobald dies geschehen ist, kann man an die Auflösung der Sept *d̄* und des Leittones *gis* gehen, obgleich man beide erst noch wiederholen kann. Man erhält dadurch folgende Tonreihen:



Der Tonreihe: $\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–gis–fis, welche in den Endpunkten dieselbe verminderte Octav enthält, muss, damit *fis* nur als Durchgang gefühlt werde, am Ende *gis*, seltener *e*, wonach aber doch *gis* erscheinen muss, folgen. Man bemerkt sodann $\bar{f}$ als Non, $\bar{d}$ als Sept, h als Quint und *gis* als Terz, und wenn noch *e* folgt, dieses als Grundton der Dominant. Die Non, Sept und Quint erhalten ihre Auflösung ohnehin schon in der Reihe; es fehlt also am Ende bloss die Auflösung des Leittones *gis*, welcher in *a* verlangt. Daraus entstehen folgende Tonreihen:

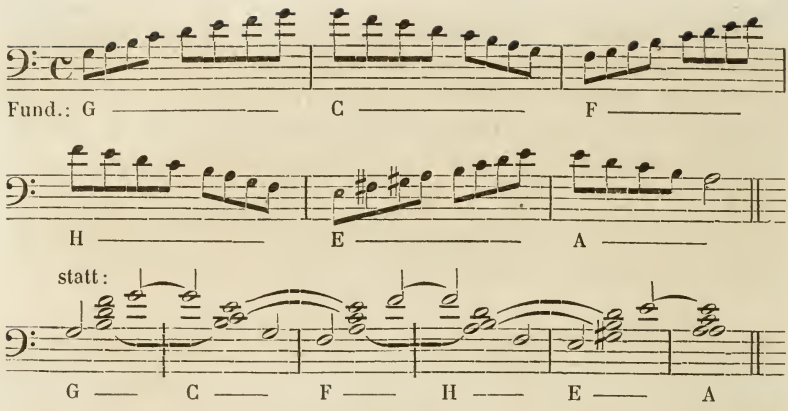


XIII. Der Tonreihe: $\bar{g}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h–a–g geht am natürlichsten $\bar{a}$ voran und *f* und *e* hinten nach, wodurch es möglich wird, die Töne: $\bar{a}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$–a–e als Antheile des Dreiklangs der Tonica zu betrachten, besonders wenn sie ungefähr so in den Takt eingetheilt werden:

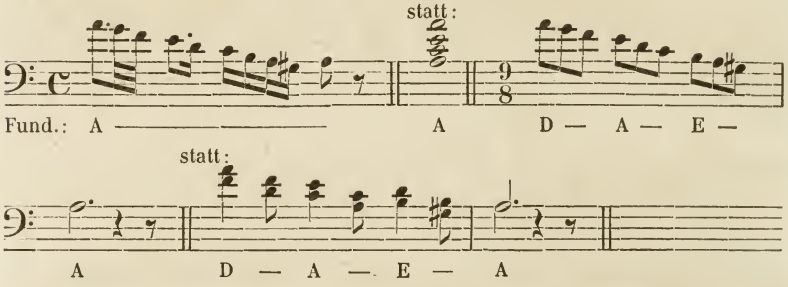


Ist dieses nicht der Fall, so werden $\bar{g}$–$\bar{f}$–$\bar{d}$–h–g als Antheile des Septaccordes der 7ten natürlichen Stufe betrachtet, u. s. w. wie bei folgender Reihe.

Die ungewöhnliche Tonreihe: g–a–h–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$–$\bar{g}$ kann in einem Zusammenhange wie in folgender Tonreihe mit beigesetztem Fundamente noch am erträglichsten und verständlichsten sein, weil die eine Stimme den darauf folgenden vierstimmigen Satz ausdrückt.

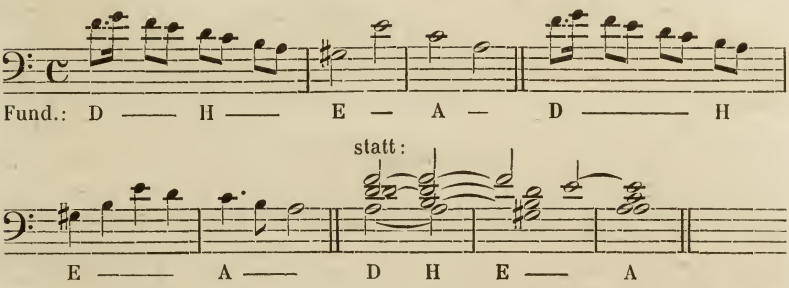


XIV. Der Tonreihe: $\bar{g}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*gis* muss entweder $\bar{a}$ oder $\bar{f}$ vorangehen, damit die Aufmerksamkeit von der verminderten Octav, welche $\bar{g}$ zu *gis* macht, weggelenkt werde; zuletzt wird sodann noch *a* angereiht. Wenn $\bar{a}$ vorausgeht, wodurch die Tonreihe: $\bar{a}$–$\bar{g}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*gis*–*a* entsteht, so fühlt man entweder die Töne: $\bar{a}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$–*a* als Antheile des Dreiklangs der Tonica, und die übrigen als Durchgänge; oder $\bar{a}$ und $\bar{f}$ als Antheile des Dreiklangs der Unterdominant, wobei $\bar{g}$ als Durchgang; dann $\bar{e}$ und $\bar{c}$ als Antheile des Dreiklangs der Tonica, wobei $\bar{d}$ als Durchgang; dann *h* und *gis* als Antheile des Dreiklangs der Dominant, wobei *a* als Durchgang; das letzte *a* gilt sodann als Octav der Tonica. Wie folgende zwei Tonreihen zeigen:

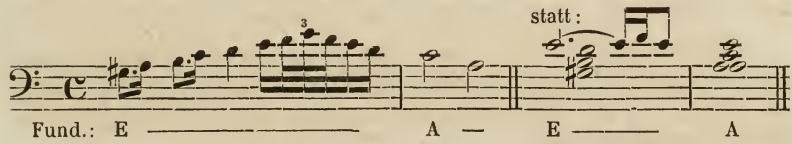


Wenn $\bar{f}$ vorausgeht, so fühlt man die Töne: $\bar{f}$–$\bar{d}$–*h*–*a* als Quint, Terz, Octav und Sept der 2ten Stufe, $\bar{g}$–$\bar{e}$ und $\bar{c}$ aber als Durchgänge. Das *gis* gilt sodann als Auflösung der Sept *a*, folglich ist es Terz der Dominant. Will man nun die falsche Quint $\bar{f}$ schon als aufgelöset betrachten, weil der Ton $\bar{e}$ ohnehin in der Reihe folgt: so kann man ebenso leicht annehmen, der Ton $\bar{d}$ habe schon als Sept der Domi-

nant seine Auflösung erhalten, weil der Ton $\bar{c}$ ohnehin in der Reihe folgt, und es würde nur noch die Auflösung des Leittones nöthig sein. Wenn man aber die Tonreihe: $\bar{f}$–$\bar{g}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–*h*–*a*–*gis* gehört hat, so fühlt man erst, nachdem man bei *gis* ist, den Ton $\bar{f}$ als Non der Dominant, es muss also jetzt der Ton $\bar{e}$ noch einmal zum Vorschein kommen, weil er jetzt erst bestimmt als Octav der Dominant erkannt werden kann. Darum muss also auch jetzt noch einmal $\bar{c}$ gehört werden, weil es erst jetzt als Terz der Tonica gelten kann. Dass der Ton *a* noch einmal gehört werden muss, ist bereits früher gesagt worden. Man sehe hier die daraus entspringenden Tonreihen:

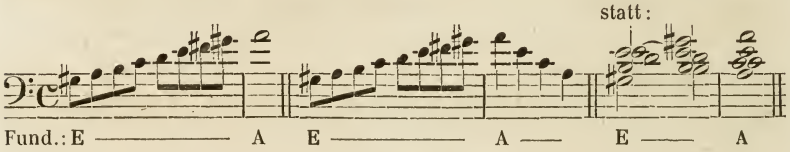


Der Tonreihe: *gis*–*a*–*h*–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$–$\bar{g}$, welche in den Endpunkten dieselbe verminderte Octav enthält, muss, damit dieses Missverhältniss gelöset werde, $\bar{f}$ folgen. Sodann erkennt man *gis* als Terz, *h* als Quint, $\bar{d}$ als Sept und $\bar{f}$ als Non der Dominant, $\bar{g}$ als zurückkehrenden Durchgang bei der Non, die hier selbst nur ein zurückkehrender Durchgang ist und darum wieder nach $\bar{e}$ gehen muss. Jetzt geht man an die Auflösung der Sept $\bar{d}$, welche in die Terz der Tonica, in $\bar{c}$, zu gehen verlangt; jedoch wird es gut sein, die Sept selbst vorher noch zu wiederholen. Endlich geht man an die Auflösung des Leittones *gis*, welcher in *a*, als in die Octav der Tonica, zu gehen verlangt. Daraus ergiebt sich folgende Tonreihe:



XV. Der Tonreihe: *gis*–*a*–*h*–$\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\overline{fis}$–$\overline{gis}$, welche in den äussersten Tönen zwar eine reine Octav, aber eben darum auch einen verdoppelten Leitton enthält, muss $\bar{a}$ folgen. Man erkennt nämlich

gis–h–d̄–ē–gis̄ als Antheile des Septaccordes der Dominant. Nachdem der untere Leitton, *gis*, seine Auflösung ohnehin in der Reihe erhält, und dem obern Leittone, *gis̄*, ebenfalls seine Auflösung nachgesetzt wird, so vermisst man die Auflösung der Sept um so weniger, da der Ton *c̄* ihr wenigstens unmittelbar vorausgeht, wodurch es denn geschieht, dass man auch die in dieser Reihe vorkommenden Töne: *a–c̄–ē–ā* als Antheile des Dreiklangs der Tonica erkennt. Uebrigens, wenn am Ende noch die Töne: *ē–c̄–a* angereiht werden, wird es noch vollkommener ausfallen. Z. B.



§ 23.

So weitläufig dieser Gegenstand geworden ist, so konnten doch nur die Hauptpunkte berührt werden. Uebrigens scheint nun genug gesagt zu sein, dass die Leser von selbst weiter gehen können. Denn es ist die Sache des Studirenden, was in der C dur und A moll Tonleiter erklärt wurde, in die übrigen Dur- und Moll-Tonleitern zu übersetzen, womit auch der Weg zur diatonischen Tonwechslung offen ist. Der Gebrauch der chromatischen, d. h. leiterfremden Töne, ist ohnehin im einstimmigen Satze sehr beschränkt, wie in der C dur Tonleiter, wenn chromatische Töne hinein gemischt werden, zu sehen ist, nämlich:

Der chrom. Ton	*cis*	kommt	zwischen	die diaton.	*c* u. *d*,	seltener	zwischen	*d* u. *c*.
Der	*dis*				*d* u. *e*,	seltener		*e* u. *d*.
Der	*fis*				*f* u. *g*,	oder		*g* u. *f*.
Der	*gis*				*g* u. *a*,	seltener		*a* u. *g*.
Der	*b*				*h* u. *a*,	seltener		*a* u. *h*.
Der	*as*				*a* u. *g*.			
Der	*es*				*e* u. *d*.			
Der	*des*				*d* u. *c*.			

Es wäre also unnütz, das in der Harmonielehre Vorgekommene zu wiederholen. Der elegante Styl lässt sich dann leicht begreifen, wenn man das Natürliche und Nothwendige wohl inne hat, wovon hier nur die Rede war.

Die enharmonischen Verwechslungen beim einstimmigen Satze gebrauchen zu wollen, wird man sich hoffentlich die Lust vergehen lassen.

§ 24.

Die in dieser Abhandlung vorkommenden Ansichten sind nur der Theorie nach neu, in der Praxis sind sie von den besten Meistern längst dargestellt worden.

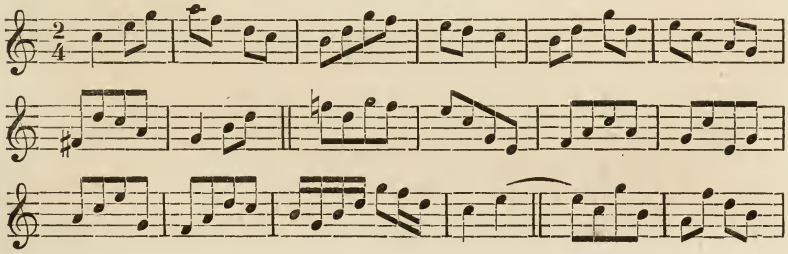
Ich gestehe, dass ich während der Arbeit an dieser Abhandlung die Schwäche der menschlichen Consequenz stark genug an mir selbst fühlte und dass ich bald strenger, bald freier verfuhr; aber ich kann mich meiner aufrichtigen Bemühung rühmen, Alles so deutlich darstellen zu wollen, als ich es innerlich fühlte. Ob es mir gelungen ist, ist eine andere Frage. Ich kann aber hoffen, dass Diejenigen, welchen es Ernst mit dieser Sache ist, meine gelindesten Richter sein werden.

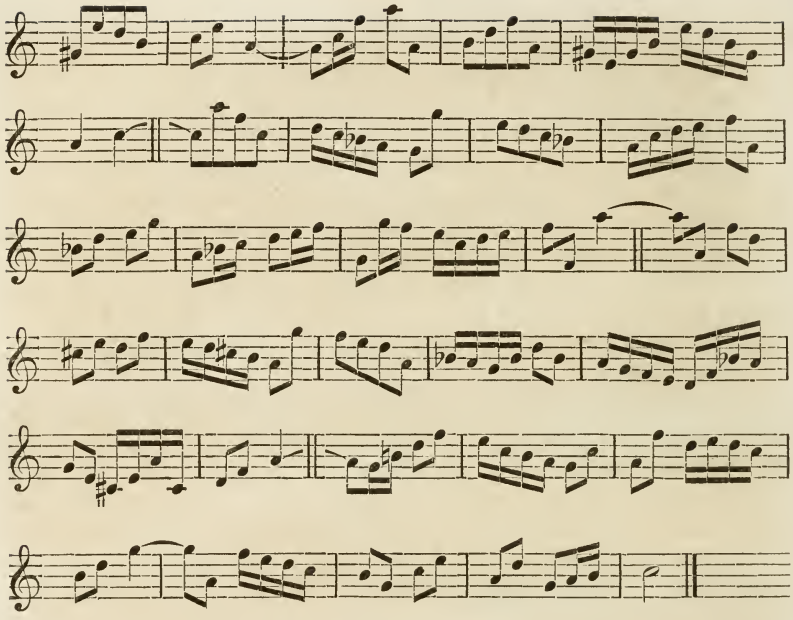
Am wenigsten glaube ich den Vorwurf zu verdienen, als wollte ich durch manche streng ausgesprochenen Gesetze die Erfindung der Melodien einengen, sondern ich glaube vielmehr, dass sie dazu dienen, eine erweiterte Ansicht hervorzubringen. Jeder unbefangene Leser wird finden, dass, so oft es mir möglich war, die Gründe meines Verfahrens anzugeben, ich es nicht unterliess, und bloss wo ich keinen ganz sicheren Grund anzugeben wusste, einen nach meiner Meinung guten Rath gab.

Da meines Wissens von der Harmonie in der Melodie einer einzigen Stimme nie ausführlich gehandelt wurde, so hoffe ich wenigstens eine gute Vorarbeit gethan zu haben, wenn Jemand es unternehmen wollte, diesen Gegenstand kürzer und zugleich gründlicher abzuhandeln.

Wenn indess Jemand behaupten wollte, dass das, was in diesem Buche gelehrt wird, sich bei jedem Musiker, der Harmonie studirt hat, von selbst verstehe, dem könnte ich aus unzähligen Erfahrungen das Gegentheil beweisen.

Zum Schlusse wird es nicht undienlich sein, ein längeres Beispiel eines einstimmigen Satzes mit leichten Tonwechslungen und ohne Fundament zu geben, woran sich der Leser selbst versuchen mag, in wie weit er die vorstehenden Erklärungen verstanden hat.





Dritter Theil.

Die Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden,

als weitere Folgerung der Abhandlung über die richtige Folge der Grundharmonien.

EINLEITUNG.

Es sind in diese Abhandlung nicht allein die leichten Sprünge der Melodie, sondern auch die schwierigen aufgenommen worden. Unter die ersten gehören die kleinen und grossen Terzsprünge, die reinen Quart- und Quintsprünge, die kleinen und grossen Sextsprünge und die reinen Octavsprünge. Halb schwierig sind die Sprünge um eine übermässige und verminderte Quart, um eine falsche Quint, um eine kleine und verminderte Sept. Wirklich schwierig sind die Sprünge in die verminderte Terz, in die übermässige Quint, in die übermässige Sext und in die grosse Sept. Andere Sprünge anzuführen war nicht nöthig.

Zur Bequemlichkeit musste wie beim einstimmigen Satze öfters im Texte die Bezeichnung der Töne, nach altdeutscher Art, mit Buchstaben angewendet werden, wobei auch einige Töne in einer höhern Octav als dort anzuwenden nöthig waren, die aber in den darauf folgenden Beispielen ohnehin ihre Erklärung finden. Damit aber diese höheren Töne nicht zu oft nöthig würden, wurde grösstentheils alles im Bassschlüssel geschrieben, und zur leichteren Uebersicht wurden alle Stimmen in eine Notenzeile zusammengedrängt. Diese Beispiele könnten also für Männerstimmen gelten, mit Ausnahme der gar zu tiefen Töne, welche ein tiefes Instrument übernehmen könnte; sollten sie von Frauen- oder Knabenstimmen vorgetragen werden, so braucht man sie nur eine Octav höher zu setzen, und was für sie zu tief wäre, könnte der Tenor übernehmen. Von § 26 an sind aber die Beispiele ganz für die vier gewöhnlichen Stimmen, nämlich für Sopran, Alt, Tenor und Bass geschrieben, nur dass die beiden höheren im Violinschlüssel und die beiden tieferen im Bassschlüssel gesetzt sind, um auch von denen verstanden zu werden, welchen nur diese zwei Schlüssel geläufig sind.

Allen Beispielen wurden auch die Stufen des Fundamentes in römischen Zahlen unten beigesetzt, wie in meinen früheren Abhandlungen mit Buchstaben geschah, damit man den innigen Zusammenhang dieser Abhandlungen erkenne.

Wenn Wiederholungen vorkommen, so kommt gewiss auch immer etwas Neues dabei vor; man möge sich also nicht daran stossen, und überzeugt sein, dass es nöthig war; denn damit der Bezug der aufgegebenen Töne auf die oder jene Tonleiter deutlich gemacht werden konnte, mussten oft noch mehrere andere Töne nachfolgen, um bis zu einem Punkt zu kommen, der jeden Zweifel beseitigt; diese nachfolgenden Töne wurden aber ein anderes Mal zur Aufgabe gemacht, daher die anscheinende Wiederholung, die aber ganz andere Folgerungen hat, als zuvor, wie die Leser bei genauer Betrachtung selbst sehen werden.

Die Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden.

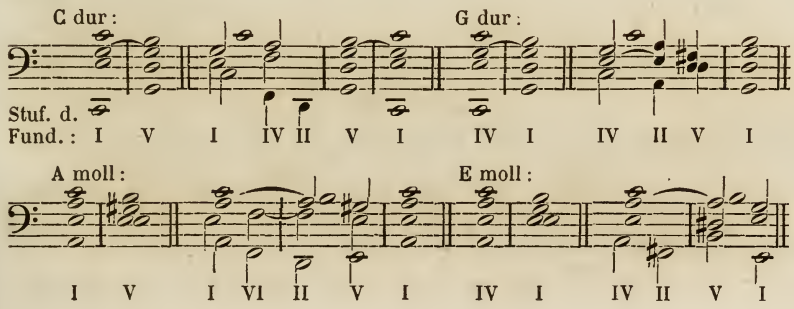
§ 1.

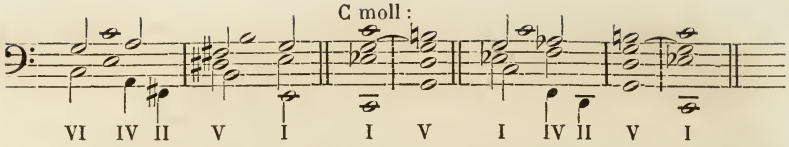
Die Kunst, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden, setzt die vollkommene Kenntniss der Harmonieschritte voraus, um sich bei der Untersuchung darauf berufen zu können. Durch die Kenntniss des einstimmigen Satzes ist man aber noch viel näher am Ziel. Nichtsdestoweniger wird es wohlgethan sein, diese Untersuchung im Kleinen anzufangen, damit keine Verwirrung entstehe; denn wer kann wissen, welche Aufgabe er zu lösen bekommen wird? Darum muss man von allen Seiten gerüstet sein.

§ 2.

Eine melodische Folge von zwei Tönen um eine Stufe abwärts gehend lässt die meisten harmonischen Deutungen zu, weil eine Consonanz, nebst ihren sonstigen Freiheiten, auch um eine Stufe fallen kann, und eine Dissonanz um eine Stufe fallen muss, und weil beide Töne in mehreren Tonleitern vorkommen können. (Noch mehr darüber in § 22.)

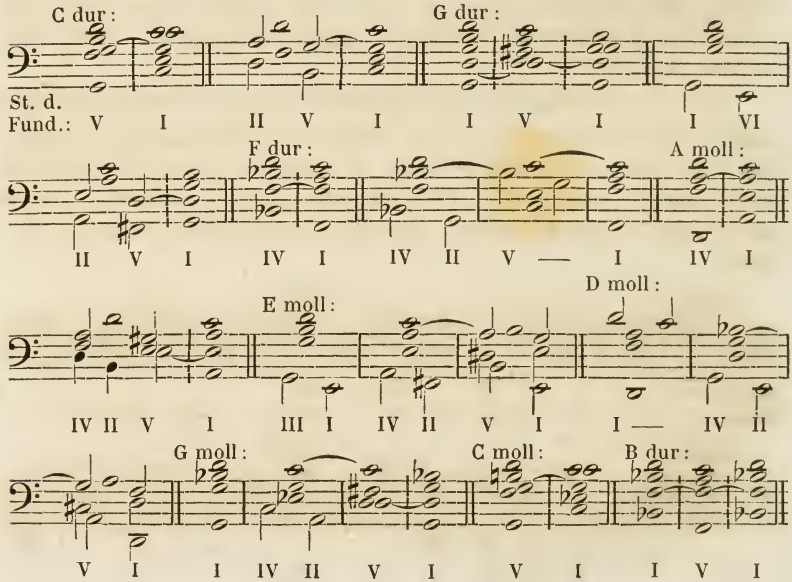
Erste Untersuchung: wenn die Melodie sich um eine kleine Secund abwärts bewegt. Z. B. $\bar{c}$–h. Diese zwei Töne können vorkommen: in C dur als 8te und 7te Stufe, in G dur als 4te und 3te, in A moll als 3te und 2te, in E moll als 6te natürliche und 5te, endlich in C moll als 8te und 7te erhöhte Stufe. Hier die harmonischen Beispiele darüber:

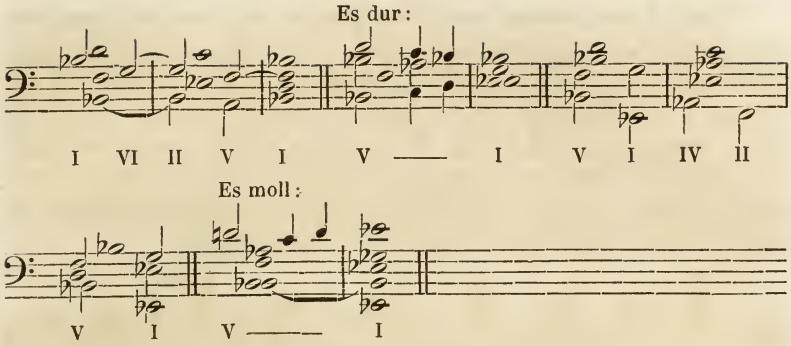




Sowohl hier als bei den folgenden Beispielen ist zu erinnern, dass die aufgegebene Melodie in der Oberstimme steht, dass aber mit denselben nicht alles Mögliche dargestellt sein kann. Es wird mithin den Lesern überlassen, andere Möglichkeiten zu suchen, so wie ähnliche Folgen, z. B. *f–e* oder *b–a*, nach obigem Muster zu untersuchen. Diese Bemerkung gilt auch für die folgenden Untersuchungen.

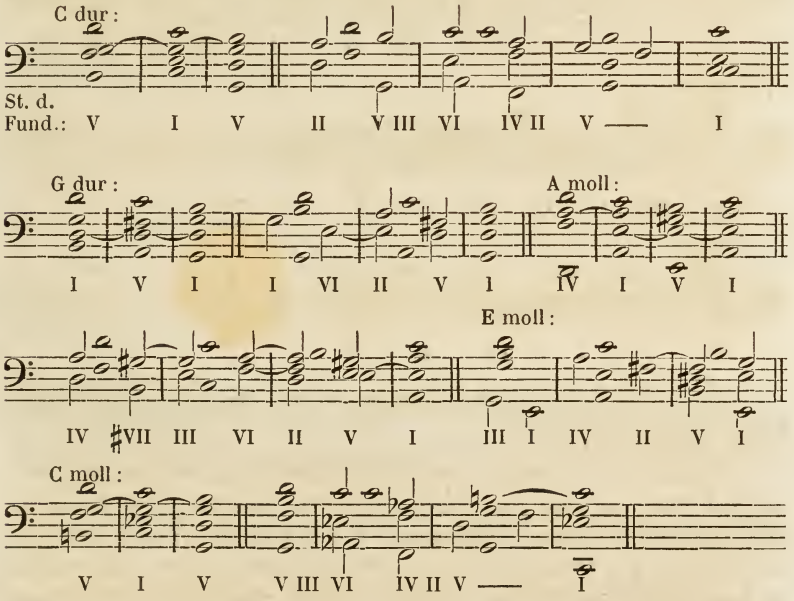
Zweite Untersuchung: wenn die Melodie sich um eine grosse Secund abwärts bewegt. Z. B. $\bar{d}$–$\bar{c}$. Diese zwei Töne können vorkommen: in C dur als 2te und 1te Stufe, in G dur als 5te und 4te, in F dur als 6te und 5te, in A moll als 4te und 3te, in E moll als 7te natürliche und 6te natürliche Stufe, wonach noch die 5te Stufe zu folgen hat; in D moll als 8te und 7te natürliche Stufe, wonach noch die 6te natürliche und 5te Stufe zu folgen haben; in G moll als 5te und 4te Stufe, in C moll als 2te und 1te, in B dur als 3te und 2te, endlich in Es dur als 7te und 6te Stufe, wonach noch die 5te Stufe zu folgen hat. Wenn $\bar{c}$ als zurückkehrender Durchgang gilt, so können $\bar{d}$–$\bar{c}$ auch als 7te erhöhte und 6te erhöhte Stufe von Es moll gelten, wonach aber wieder die 7te erhöhte und 8te Stufe zu folgen haben. Hier die harmonischen Beispiele darüber:





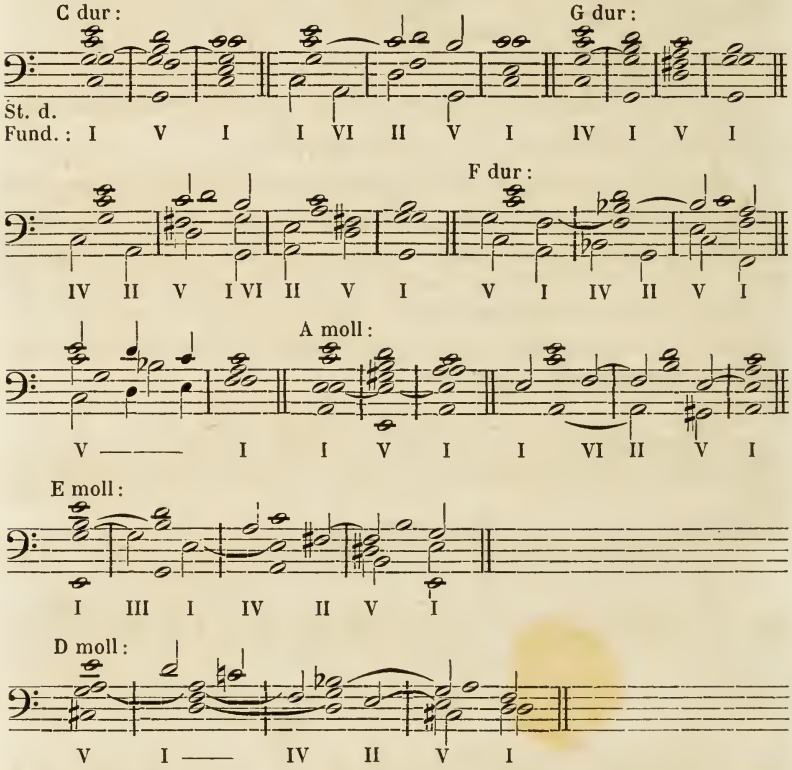
Die Leser belieben die Untersuchung mit einer ähnlichen Folge, z. B. mit $\bar{e}$–$\bar{d}$ oder h–a u. s. w., zu versuchen.

Dritte Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine grosse und dann um eine kleine Secund abwärts bewegt. Z. B. $\bar{d}$–$\bar{c}$–h. Diese drei Töne können vorkommen: in C dur als 9te, 8te und 7te Stufe; in G dur als 5te, 4te und 3te; in A moll als 4te, 3te und 2te; in E moll als 7te natürliche, 6te natürliche und 5te Stufe; endlich in C moll als 9te, 8te und 7te erhöhte Stufe, wonach wieder die 8te Stufe zu folgen hat. Hier die harmonischen Beispiele:



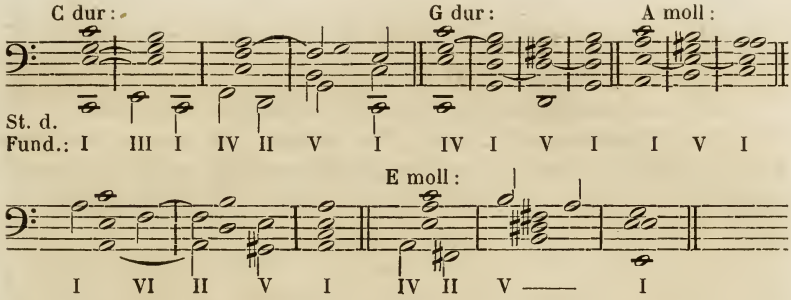
Eine ähnliche Folge wäre: $\bar{g}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$, oder: $\bar{c}$–b–a u. s. w., woran die Leser sich üben können.

Vierte Untersuchung: wenn die Melodie sich zweimal um eine grosse Secund abwärts bewegt. Z. B. $\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$. Diese drei Töne können vorkommen: in C dur als 3te, 2te und 1te Stufe; in G dur als 6te, 5te und 4te; in F dur als 7te, 6te und 5te; in A moll als 5te, 4te und 3te Stufe; ferner in E moll als 8te, 7te natürliche und 6te natürliche Stufe, wonach die 5te Stufe zu folgen hat; in D moll als 9te, 8te und 7te natürliche Stufe, wonach noch die 6te natürliche und die 5te Stufe zu folgen haben. Hier folgen die harmonischen Beispiele:



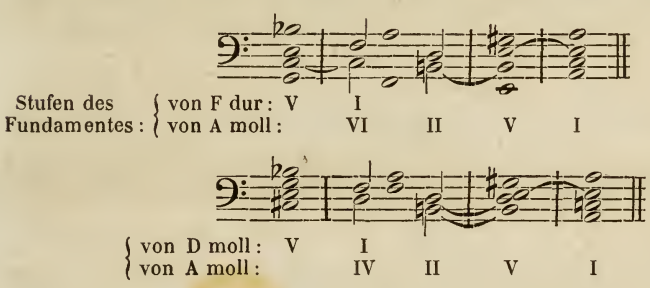
Eine ähnliche Folge zur Uebung wäre: $\bar{fis}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$, oder: $\bar{d}$–$\bar{c}$–b, oder: h–a–g u. s. w.

Fünfte Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine kleine und dann um eine grosse Secund abwärts bewegt. Z. B. $\bar{c}$–h–a. Diese drei Töne können vorkommen: in C dur als 8te, 7te und 6te Stufe; in G dur als 4te, 3te und 2te; in A moll als 3te, 2te und 1te, und endlich in E moll als 6te natürliche, 5te und 4te Stufe. Hierüber folgende harmonische Beispiele:

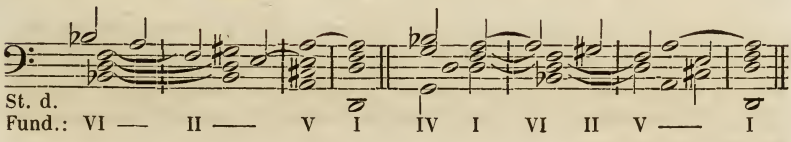


Eine ähnliche Folge zur Uebung wäre: *f̄–ē–d̄*, oder: *d̄–c̄is–h*, oder: *ēs–d̄–c̄* u. s. w.

Sechste Untersuchung: wenn die Melodie sich zweimal um eine kleine Secund abwärts bewegt. Z. B. *b–a–gis*. Da sich diese drei Töne in keiner diatonischen Leiter beisammen finden, sondern die Folge *b–a* in andern Tonleitern sich vorfindet als die Folge *a–gis*, so sucht man wenigstens zwei zunächst verwandte Tonleitern sich einander folgen zu lassen, nämlich *b–a* in F dur oder in D moll, und *a–gis* in A moll vorkommend, wie hier zu sehen:



Insofern das *gis* die grosse Terz eines Zwitteraccordes vorstellt, gilt *b* als 6te natürliche, *a* als 5te und *gis* als 4te erhöhte Stufe von D moll, nämlich:

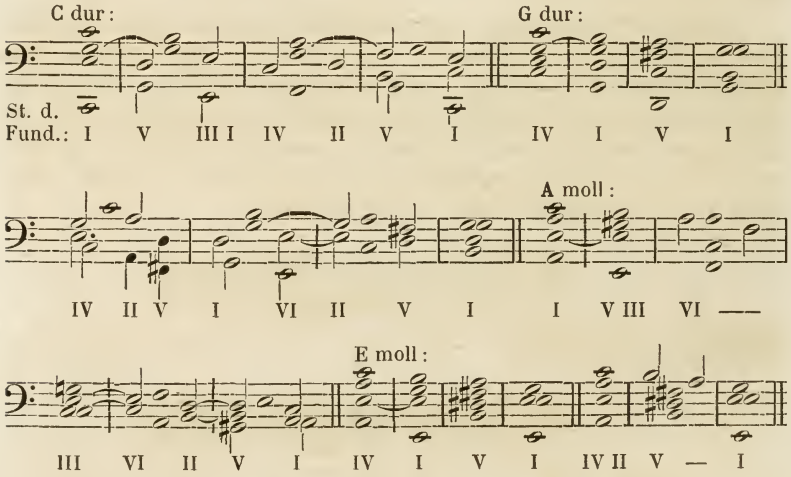


Zur Uebung kann eine ähnliche Folge, z. B. *c̄–h–ais*, oder: *f̄–ē–d̄is* u. s. w., gewählt werden.

§ 3.

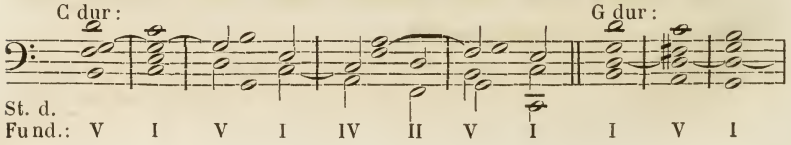
Je mehr stufenweise Fortschreitungen, um so weniger Deutungen. Jetzt zu Fortschreitungen von vier absteigenden Stufen.

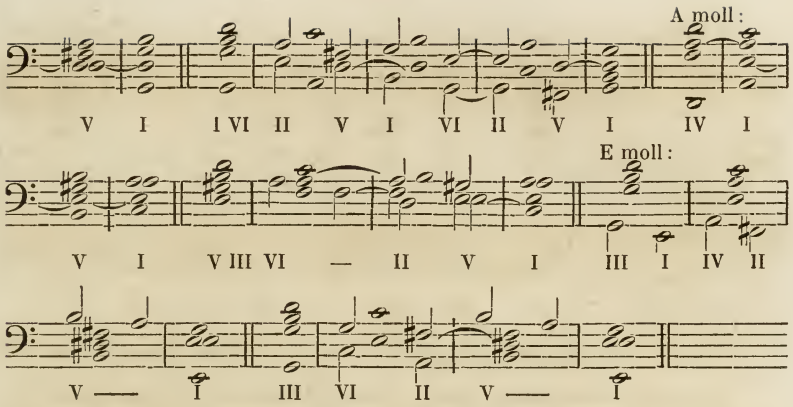
Erste Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine kleine, dann um eine grosse und dann wieder um eine grosse Secund abwärts bewegt. Z. B. *c̄–h–a–g*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 8te, 7te, 6te und 5te Stufe; in G dur als 4te, 3te, 2te und 1te; in A moll als 10te, 9te, 8te und 7te natürliche Stufe, wonach noch die 6te natürliche und die 5te Stufe zu folgen haben; endlich in E moll als 6te natürliche, 5te, 4te und 3te Stufe. Hier die harmonischen Beispiele:



Zur Uebung kann eine ähnliche Folge, z. B. *f̄–ē–d̄–c̄*, oder: *d̄–cis̄–h–a* u. s. w., gewählt werden.

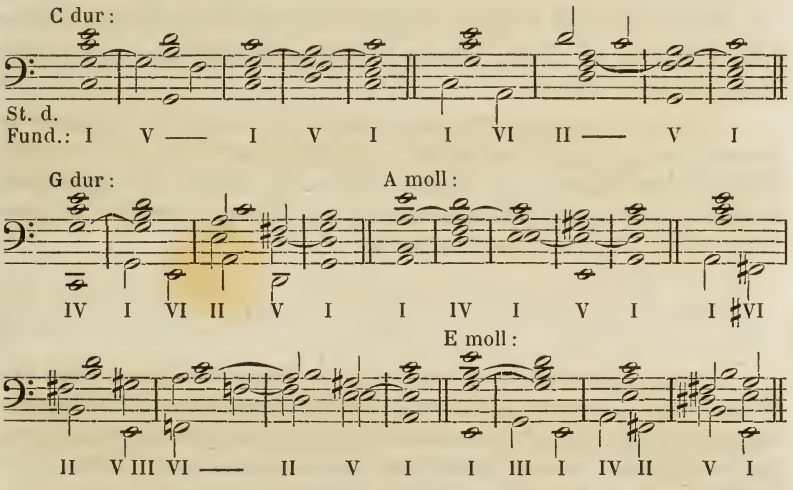
Zweite Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine grosse, dann um eine kleine und dann wieder um eine grosse Secund abwärts bewegt. Z. B. *d̄–c̄–h–a*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 9te, 8te, 7te und 6te Stufe; in G dur als 5te, 4te, 3te und 2te; in A moll als 4te, 3te, 2te und 1te Stufe; in E moll als 7te natürliche, 6te natürliche, 5te und 4te Stufe. Hier folgen die harmonischen Beispiele darüber:





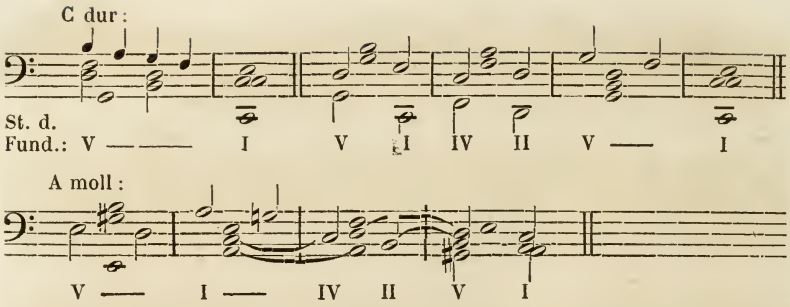
Aehnliche Folgen zur Uebung sind: $\bar{g}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$, oder: $\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{cis}$–h u. s. w.

Dritte Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst zweimal um eine grosse und dann um eine kleine Secund abwärts bewegt. Z. B. $\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–h. Diese Töne kommen vor: in C dur als 10te, 9te, 8te und 7te Stufe; in G dur als 6te, 5te, 4te und 3te; in A moll als 5te, 4te, 3te und 2te; in E moll als 8te, 7te natürliche, 6te natürliche und 5te Stufe. Harmonische Beispiele hierüber:



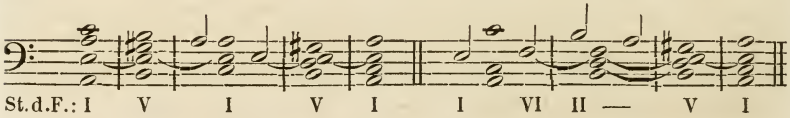
Aehnliche Folgen zur Uebung sind: $\bar{a}$–$\bar{g}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$, oder: $\bar{d}$–$\bar{c}$–b–a u. s. w.

Vierte Untersuchung: wenn sich die Melodie dreimal um eine grosse Secund abwärts bewegt. Z. B. h–a–g–f. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 6te, 5te und 4te Stufe; in A moll als 9te, 8te, 7te natürliche und 6te natürliche Stufe, wonach auch die 5te Stufe zu folgen hat. Die harmonischen Beispiele können sich so gestalten:



Aehnliche Folgen zur Uebung sind: $\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$–*b*, oder: $\overline{fis}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$ u. s. w.

Fünfte Untersuchung: wenn sich die Melodie zuerst um eine kleine, dann um eine grosse und dann wieder um eine kleine Secund abwärts bewegt. Z. B. $\bar{c}$–*h*–*a*–*gis*. Diese Töne können nur in A moll als 10te, 9te, 8te und 7te erhöhte Stufe vorkommen, wonach die 8te Stufe zum zweiten Mal zu kommen hat. Hier die harmonischen Beispiele:



Wenn man von andern Tonleitern die nämlichen Stufen nimmt, z. B. in D moll: $\overline{f}$–$\bar{e}$–$\bar{d}$–$\overline{cis}$, oder in E moll: $\bar{g}$–$\overline{fis}$–$\bar{e}$–$\overline{dis}$ u. s. w., so hat man Stoff zur Uebung.

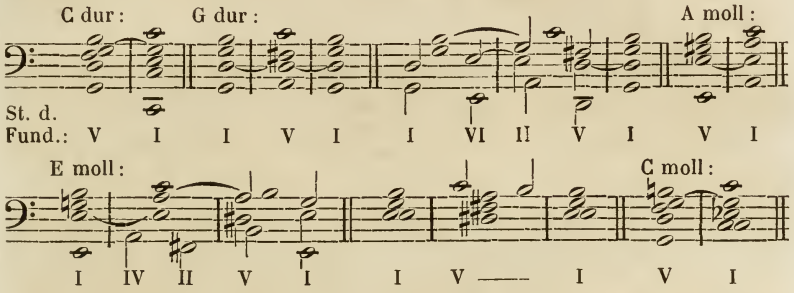
Nach den bisherigen Mustern werden die Leser desto leichter im Stande sein, auch bei mehreren absteigenden Stufen die Untersuchung vorzunehmen, da ohnehin schon im Verlauf der gegebenen Beispiele, um sie zu einem Ruhepunkt zu führen, zuweilen mehrere Stufen abwärts vorkommen mussten.

§ 4.

Einer stufenweise aufsteigenden Folge von Tönen muss die Bemerkung vorausgehen, dass von den Dissonanzen nur die am wenigsten fühlbaren, nämlich die unreine Terz und unreine Quint, die man im temperirten Systeme nicht von Consonanzen unterscheidet, die Freiheit haben, aufwärts zu gehen. Von der unregelmässigen Fortschreitung der Sept ist bis jetzt noch nicht nöthig Gebrauch zu machen.

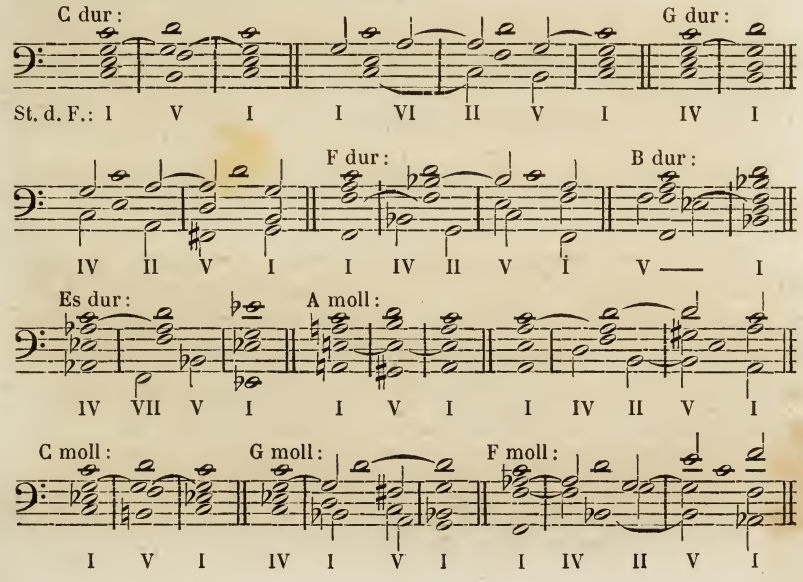
Erste Untersuchung: wenn die Melodie sich um eine kleine Secund aufwärts bewegt. Z. B. *h*–$\bar{c}$. Diese Töne können vorkommen: in C dur als 7te und 8te Stufe, in G dur als 3te und 4te, in A moll als

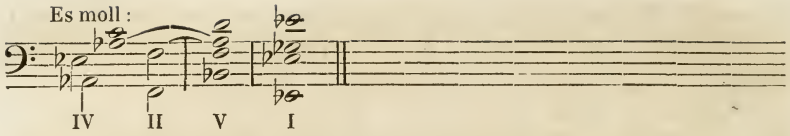
2te und 3te, in E moll als 5te und 6te natürliche Stufe, endlich in C moll als 7te erhöhte und 8te Stufe. Die harmonischen Beispiele darüber sind:



Aehnliche Folgen zur Uebung sind: $\bar{e}$–$\bar{f}$, oder: $\bar{fis}$–$\bar{g}$, oder: $\bar{cis}$–$\bar{d}$, oder: *a*–*b* u. s. w.

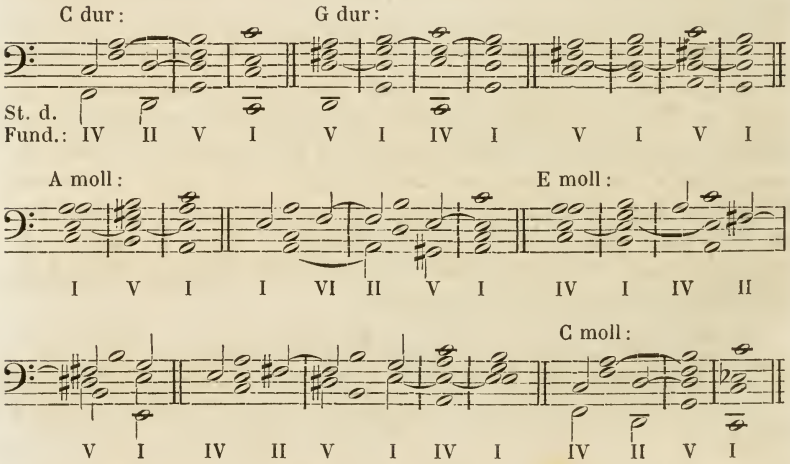
Zweite Untersuchung: wenn die Melodie sich um eine grosse Secund aufwärts bewegt. Z. B. $\bar{c}$–$\bar{d}$. Diese Töne kommen vor: in C dur als 1te und 2te Stufe, in G dur als 4te und 5te, in F dur als 5te und 6te, in B dur als 2te und 3te, in Es dur als 6te und 7te; ferner in A moll als 3te und 4te, in C moll als 1te und 2te, in G moll als 4te und 5te Stufe; dann in F moll als 5te und 6te erhöhte Stufe, wonach aber die 7te erhöhte und 8te Stufe zu folgen haben; endlich in Es moll als 6te erhöhte und 7te erhöhte Stufe, wonach die 8te Stufe zu folgen hat. Hier folgen die harmonischen Beispiele:





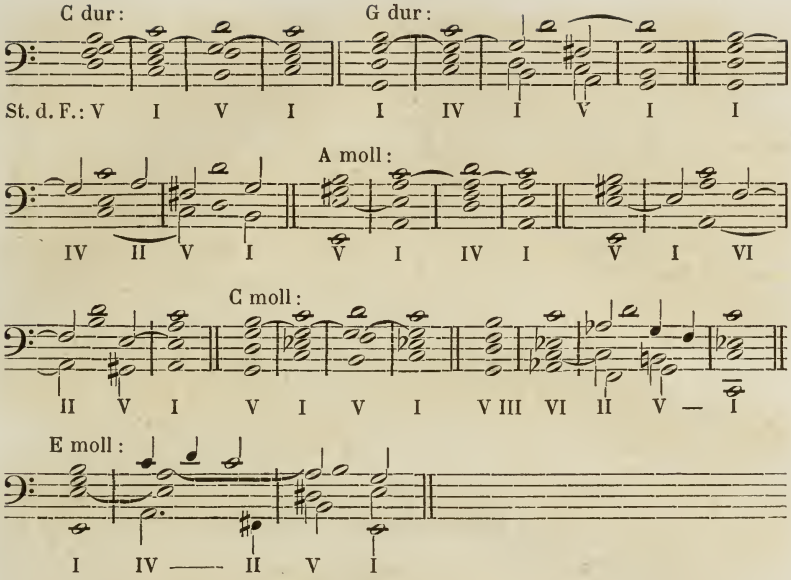
Zur Uebung kann die ähnliche Folge: $\bar{d}$–$\bar{e}$, oder: b–$\bar{c}$, oder: $\overline{es}$–$\overline{f}$ u. s. w. gebraucht werden.

Dritte Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine grosse, dann um eine kleine Secund aufwärts bewegt. Z. B. a–h–$\bar{c}$. Diese Töne können vorkommen: in C dur als 6te, 7te und 8te Stufe; in G dur als 2te, 3te und 4te; in A moll als 1te, 2te und 3te; in E moll als 4te, 5te und 6te natürliche; endlich in C moll als 6te erhöhte, 7te erhöhte und 8te Stufe. Hier die harmonischen Beispiele:



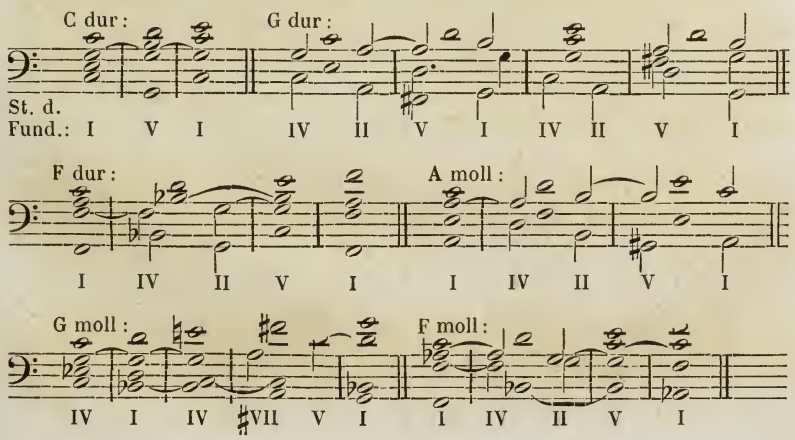
Aehnliche Folgen zur Uebung sind: $\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$, oder: h–$\overline{cis}$–$\bar{d}$, oder: b–$\bar{c}$–$\overline{des}$ u. s. w.

Vierte Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine kleine und dann um eine grosse Secund aufwärts bewegt. Z. B. h–$\bar{c}$–$\bar{d}$. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 8te und 9te Stufe; in G dur als 3te, 4te und 5te; in A moll als 2te, 3te und 4te; in C moll als 7te erhöhte, 8te und 9te Stufe. Wenn $\bar{d}$ als zurückkehrender Durchgang angesehen wird, so können die drei Töne auch als 5te, 6te natürliche und 7te natürliche Stufe von E moll angesehen werden, wonach aber wieder die 6te natürliche und dann die 5te Stufe zu folgen haben. Hier die harmonischen Beispiele:



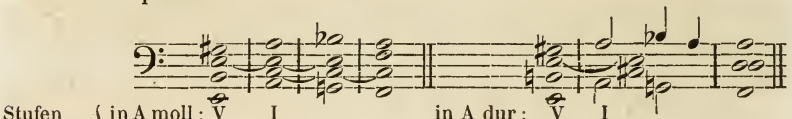
Aehnliche Folgen zur Uebung sind: $\bar{e}$–$\bar{f}$–$\bar{g}$, oder: a–b–$\bar{c}$, oder: $\overline{cis}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$ u. s. w.

Fünfte Untersuchung: wenn die Melodie sich zweimal um eine grosse Secund aufwärts bewegt. Z. B. $\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$. Diese Töne können vorkommen: in C dur als 1te, 2te und 3te Stufe; in G dur als 4te, 5to und 6te; in F dur als 5te, 6te und 7te; in A moll als 3te, 4te und 5te Stufe; in G moll als 4te, 5te und 6te erhöhte Stufe, wonach aber die 7te erhöhte und die 8te Stufe zu folgen haben; endlich in F moll als 5te, 6te erhöhte und 7te erhöhte Stufe, wonach noch die 8te Stufe zu folgen hat. Hier folgen die harmonischen Beispiele:

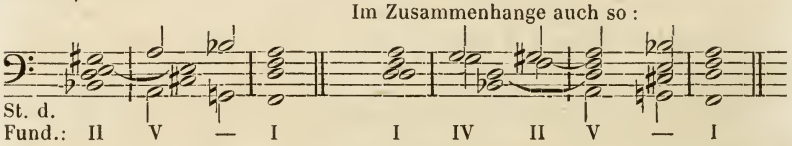


Aehnliche Folgen zur Uebung sind: *g–a–h*, oder: *b–c̄–d̄*, oder: *d̄–ē–fis* u. s. w.

Sechste Untersuchung: wenn die Melodie sich zweimal um eine kleine Secund aufwärts bewegt. Z. B. *gis–a–b*. Da sich diese drei Töne in keiner diatonischen Leiter beisammen finden, sondern die Folge *gis–a* sich in andern Tonleitern findet als jene *a–b*, so sucht man wenigstens zwei sehr nahe verwandte Tonleitern an einander zu reihen, nämlich entweder *gis–a* in A moll und *a–b* in F dur, oder *gis–a* in A dur und *a–b* in D moll gelten zu lassen, wie in folgenden harmonischen Beispielen:



Insofern das *gis* die grosse Terz eines Zwitteraccordes vorstellt, gilt *gis* als 4te erhöhte, *a* als 5te und *b* als 6te natürliche Stufe in D moll, nämlich:

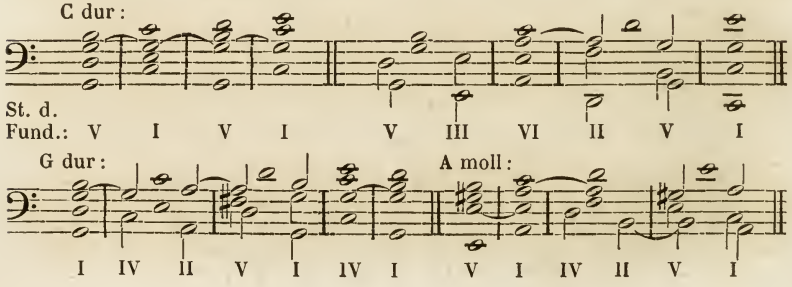


Zur Uebung können folgende ähnliche Folgen harmonisch gemacht werden: *dis̄–ē–f̄*, oder: *ais–h–c̄* u. s. w.

§ 5.

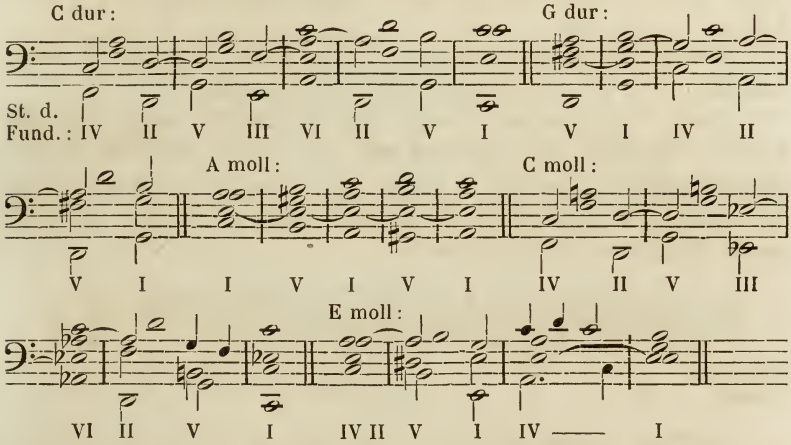
Nun zu Fortschreitungen von vier aufsteigenden Stufen.

Erste Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine kleine, dann um zwei grosse Secunden aufwärts bewegt. Z. B. *h–c̄–d̄–ē*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 8te, 9te und 10te Stufe; in G dur als 3te, 4te, 5te und 6te, und in A moll als 2te, 3te, 4te und 5te Stufe. Harmonisch so:



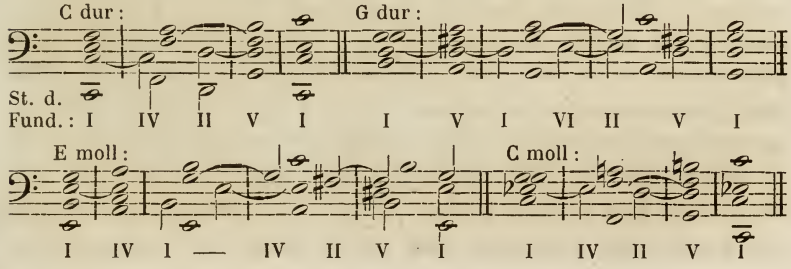
Eine ähnliche Folge zur Uebung wäre: $\bar{d}$-$\bar{es}$-$\bar{f}$-$\bar{g}$, oder: *ais-h-cis-dis* u. s. w.

Zweite Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine grosse, dann um eine kleine und dann wieder um eine grosse Secund aufwärts bewegt. Z. B. a-h-$\bar{c}$-$\bar{d}$. Diese Töne kommen vor: in C dur als 6te, 7te, 8te und 9te Stufe; in G dur als 2te, 3te, 4te und 5te; in A moll als 1te, 2te, 3te und 4te; in C moll als 6te erhöhte, 7te erhöhte, 8te und 9te Stufe. Wenn $\bar{d}$ als zurückkehrender Durchgang gilt, so können die vier Töne als 4te, 5te, 6te natürliche und 7te natürliche Stufe von E moll gelten, aber es muss noch einmal die 6te natürliche und dann die 5te Stufe folgen. Hier die harmonischen Beispiele:



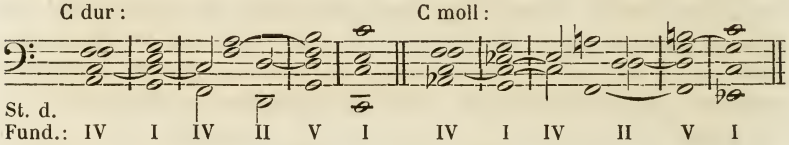
Zur Uebung die ähnliche Folge: $\bar{d}$-$\bar{e}$-$\bar{f}$-$\bar{g}$, oder: h-$\bar{cis}$-$\bar{d}$-$\bar{e}$, oder: g-a-b-$\bar{c}$ u. s. w.

Dritte Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um zwei grosse und dann um eine kleine Secund aufwärts bewegt. Z. B. g-a-h-$\bar{c}$. Diese Töne kommen vor: in C dur als 5te, 6te, 7te und 8te Stufe; in G dur als 1te, 2te, 3te und 4te; in E moll als 3te, 4te, 5te und 6te natürliche Stufe; endlich in C moll als 5te, 6te erhöhte, 7te erhöhte und 8te Stufe. Harmonisch so:



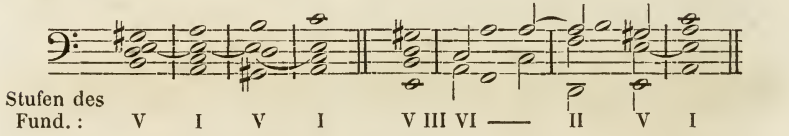
Aehnliche Folgen zur Uebung: $\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$ u. s. w.

Vierte Untersuchung: wenn sich die Melodie dreimal um eine grosse Secund aufwärts bewegt. Z. B. *f–g–a–h*. Diese Töne kommen in dieser Ordnung vor: in C dur als 4te, 5te, 6te und 7te Stufe, und in C moll als 4te, 5te, 6te erhöhte und 7te erhöhte Stufe, wonach in beiden Fällen die 8te Stufe zu folgen hat. Die Harmonie kann so gestaltet sein:



Aehnliche Folgen sind: *g–a–h–*$\bar{cis}$, oder: *as–b–*$\bar{c}$*–*$\bar{d}$, oder: $\bar{c}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$–$\bar{fis}$ u. s. w., woran der Leser sich üben kann.

Fünfte Untersuchung: wenn sich die Melodie zuerst um eine kleine, dann um eine grosse und dann wieder um eine kleine Secund aufwärts bewegt. Z. B. *gis–a–h–*$\bar{c}$. Diese Töne kommen nur in A moll als 7te erhöhte, 8te, 9te und 10te Stufe vor, wobei die Harmonie folgenderweise sein kann:



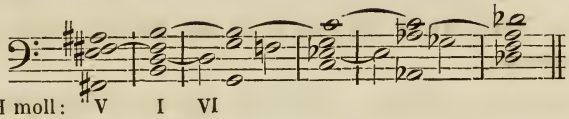
Aehnliche Folgen sind: *h–*$\bar{c}$*–*$\bar{d}$*–*$\bar{es}$, oder: *ais–h–*$\bar{cis}$*–*$\bar{d}$ u. s. w.

Nach den bisherigen Mustern wird es nicht schwer fallen, auch bei mehreren aufsteigenden Stufen die Untersuchung vorzunehmen, in welchen Tonleitern sie vorkommen und wie die Harmonie dabei sein kann.

§ 6.

Wenn schon zwei kleine Secunden nach einander aufsteigend oder nach einander absteigend in keiner diatonischen Leiter gefunden werden, so wird noch viel mehr Tonwechsel bei drei kleinen Secunden in gerader Richtung erfordert. Obgleich derlei Fälle selten vorkommen, so ist doch jetzt die beste Gelegenheit, davon zu handeln. Drei kleine Secunden aufsteigend sind z. B. *ais–h–*$\bar{c}$*–*$\bar{des}$, welche folgenderweise harmonisch erklärt werden können: *ais* und *h* gelten als 7te erhöhte und 8te Stufe von H moll; das *h* hernach noch als 3te Stufe von G dur und sogleich darauf *h* und $\bar{c}$ als 7te erhöhte und 8te Stufe von C moll; das $\bar{c}$ hernach noch als 3te Stufe von As dur und so-

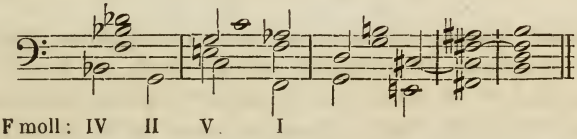
gleich darauf $\bar{c}$ und $\overline{des}$ als 7te und 8te Stufe von Des dur. Hier das Beispiel mit Harmonie:



Stufen des Fundamentes:
in H moll: V I VI
in G dur: . . III I
in C moll: . . . . . V I VI
in As dur: . . . . . III I
in Des dur: . . . . . V I

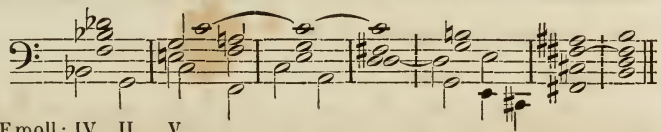
Eine ähnliche Folge, zum Versuche für die Leser, ist folgende: *$\overline{dis}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$–$\overline{ges}$*, oder: *$\overline{eis}$–$\overline{fis}$–$\bar{g}$–$\overline{as}$.*

Drei kleine Secunden absteigend sind z. B. *$\overline{des}$–$\bar{c}$–h–ais*, welche folgenderweise harmonisch gerechtfertigt werden können: $\overline{des}$ und $\bar{c}$ gelten als 6te natürliche und 5te Stufe von F moll; $\bar{c}$ und *h* als 8te und 7te erhöhte Stufe von C moll, dann *h* noch als 3te Stufe von G dur; endlich *h* und *ais* als 8te und 7te erhöhte Stufe von H moll, wonach man wieder auf die 8te, nämlich auf *h*, zurückgehen kann. Hier das Beispiel mit Harmonie:



Stufen des Fundamentes:
in F moll: IV II V I
in C moll: . . . . . IV II V
in G dur: I
in H moll: . . . . . VI II V I

Wenn man bei $\bar{c}$ länger verweilen darf, so hat man Gelegenheit, dasselbe als 5te Stufe von F dur, dann als 1te Stufe von C dur und dann als 4te Stufe von G dur zu betrachten, wodurch der Satz im Zusammenhange noch natürlicher werden kann, nämlich so:



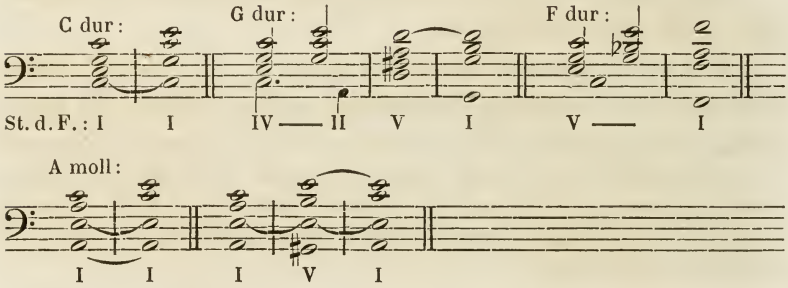
Stufen des Fundamentes:
in F moll: IV II V
in F dur: . . . . V I V
in C dur: . . . . I IV I
in G dur: . . . . . IV II V I
in H moll: . . . . . VI IV II V I

Ein ähnlicher Satz zur Uebung liegt in der Folge: *$\overline{es}$–$\bar{d}$–$\overline{cis}$–his.*

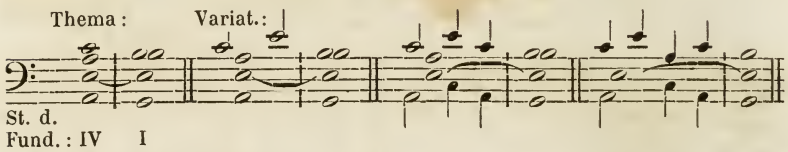
§ 7.

Ein einzelner Sprung in der Melodie lässt verschiedene Deutungen zu.

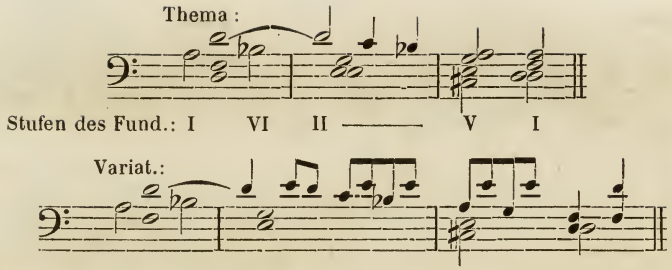
Erste Untersuchung: wenn ein grosser Terzsprung aufwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{c}$–$\bar{e}$. Diese Töne können vorkommen: in C dur als 1te und 3te Stufe, in G dur als 4te und 6te, in F dur als 5te und 7te, in A moll als 3te und 5te Stufe. Hier folgt die einfachste Harmonie dazu:



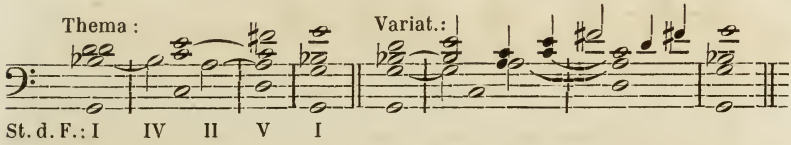
Dieser Sprung kommt zwar auch in folgenden Moll-Tonleitern vor: in E moll als 6te natürliche und 8te Stufe, in D moll als 7te natürliche und 9te, in G moll als 4te und 6te erhöhte, und in F moll als 5te und 7te erhöhte Stufe. Nachdem aber in der Moll-Tonleiter die 6te und 7te Stufe, ob natürlich oder erhöht, ihre bestimmte Fortschreitung verlangen, nämlich: die 7te natürliche in die 6te natürliche und diese in die 5te Stufe; ferner die 6te erhöhte in die 7te erhöhte und diese in die 8te Stufe: so gehört dieser Sprung in diesen Moll-Tonleitern zur zusammengesetzten Melodie, welche darin besteht, dass eine Stimme die Verrichtungen zweier oder mehrerer Stimmen übernimmt. In E moll müsste $\bar{c}$ in *h* übergehen, dieses *h* muss also dem Sprunge $\bar{c}$–$\bar{e}$ folgen. Z. B.



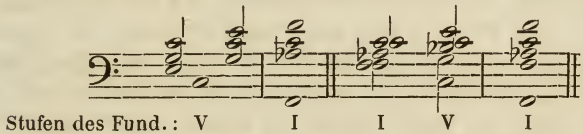
In D moll müsste $\bar{c}$ in *b* und dieses in *a* übergehen, es muss also dem Sprunge $\bar{c}$–$\bar{e}$ das *b* und *a* folgen. Z. B. wenn $\bar{c}$ als Tredez der 2ten Stufe von D moll erscheint, wie man in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes im folgenden Thema sieht:



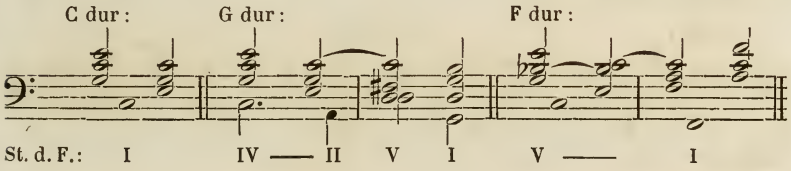
In G moll müsste vor $\bar{e}$ das $\bar{d}$ kommen, und nach dem $\bar{e}$ muss noch $\overline{fis}$ und $\bar{g}$ kommen, also muss wenigstens das $\bar{d}$ dem $\bar{c}$ und $\bar{e}$ vorangehen u. s. w. Z. B.

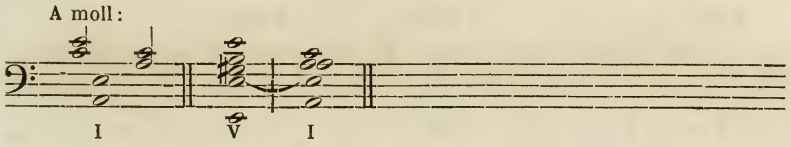


In F moll ist genug, wenn nach $\bar{c}$–$\bar{e}$ das $\bar{f}$ folgt. Z. B.

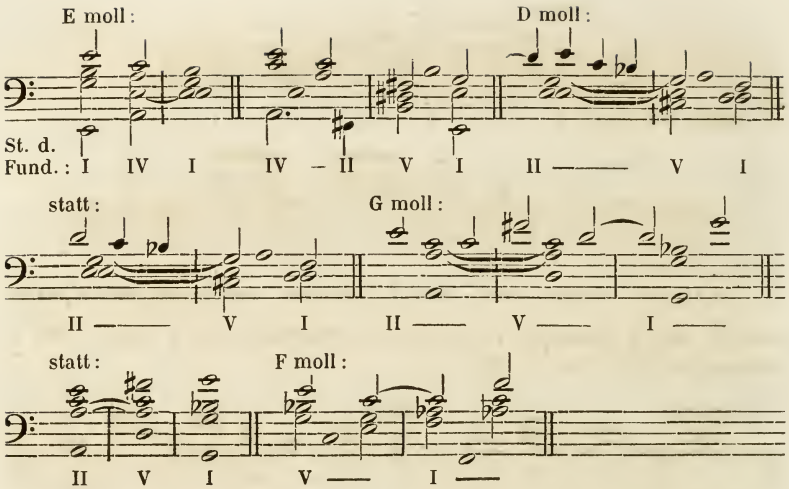


Dieser grosse Terzsprung umgekehrt, nämlich $\bar{e}$–$\bar{c}$, kommt ebenfalls in C dur, G dur, F dur und A moll vor, wovon hier die einfachen harmonischen Beispiele folgen :

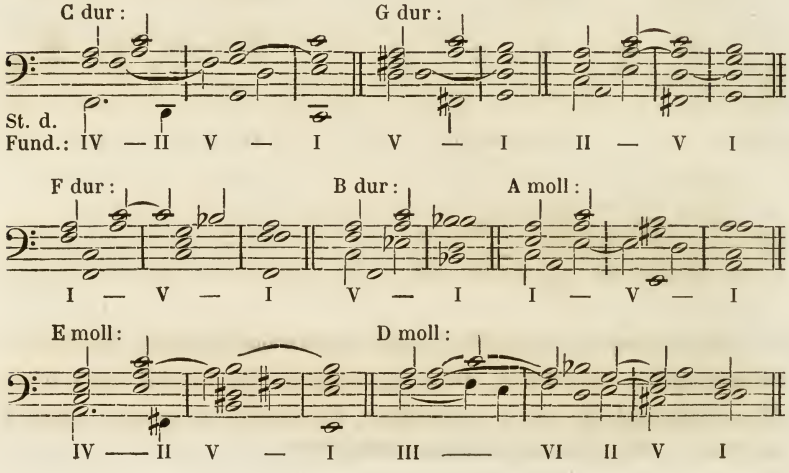


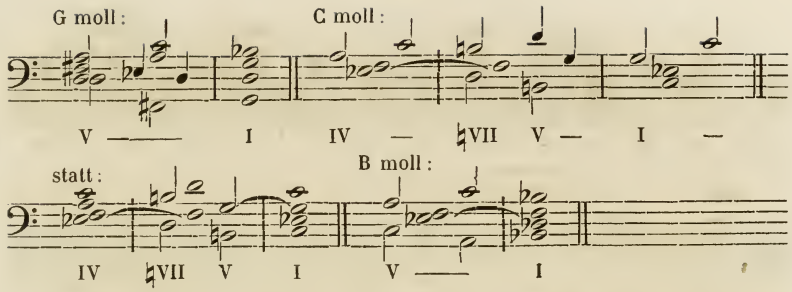


Der Sprung $\bar{e}$–$\bar{c}$ taugt für E moll, wenn h nachkommt; für D moll, wenn b und a nachfolgen und $\bar{d}$ vorausgeht; für G moll muss nach diesem Sprunge $\overline{fis}$ und $\bar{g}$ nachfolgen; für F moll ist genug, wenn $\bar{f}$ nachfolgt. Hier die harmonischen Beispiele:

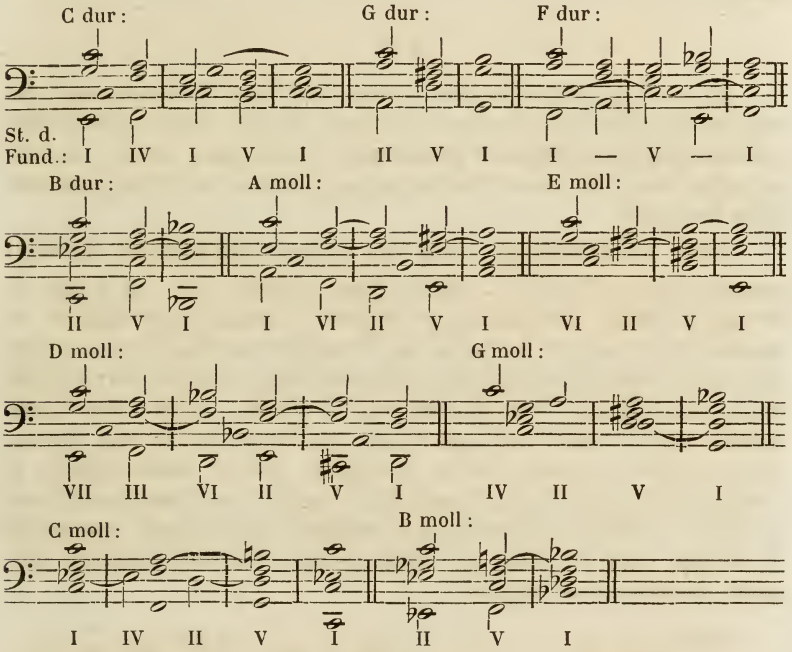


Zweite Untersuchung: wenn ein kleiner Terzsprung aufwärts gemacht wird. Z. B. *a–c̄*. Diese Töne können vorkommen: in C dur als 6te und 8te Stufe, in G dur als 2te und 4te, in F dur als 3te und 5te, in B dur als 7te und 9te, in A moll als 1te und 3te Stufe; in E moll als 4te und 6te natürliche Stufe, wonach die 5te Stufe zu folgen hat; in D moll als 5te und 7te natürliche, worauf die 6te natürliche und noch einmal die 5te Stufe zu folgen haben; in G moll als 2te und 4te; in C moll als 6te erhöhte und 8te, worauf die 7te erhöhte und später wieder die 8te Stufe zu folgen haben; endlich in B moll als 7te erhöhte und 9te Stufe, worauf die 8te Stufe zu folgen hat. Hier die harmonischen Beispiele darüber:

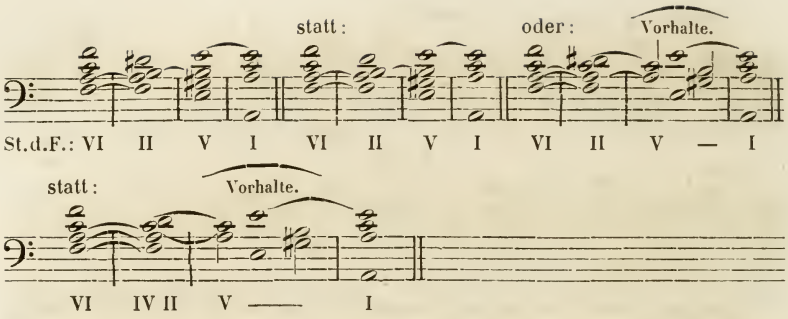




Dieser kleine Terzsprung umgekehrt, nämlich $\bar{c}$–a, gilt in allen zuvor erwähnten Tonleitern und macht nur hier und da eine andere Anwendung der Harmonie möglich oder nothwendig, wie hier zu sehen:



Dritte Untersuchung: wenn der seltene verminderte Terzsprung abwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{f}$–$\overline{dis}$. Dieser Sprung kommt nur in der chromatischen A moll Tonleiter vor, wenn sogleich $\bar{e}$ darauf folgt; und zwar gilt $\bar{f}$ als Octav der 6ten natürlichen Stufe und $\overline{dis}$ als erhöhte Terz der 2ten Stufe, welche diatonischerweise $\bar{d}$ heissen müsste; das nachfolgende $\bar{e}$ gilt als Octav der 5ten und kann noch Quint der 1ten Stufe werden. Hier das Beispiel mit Harmonie:

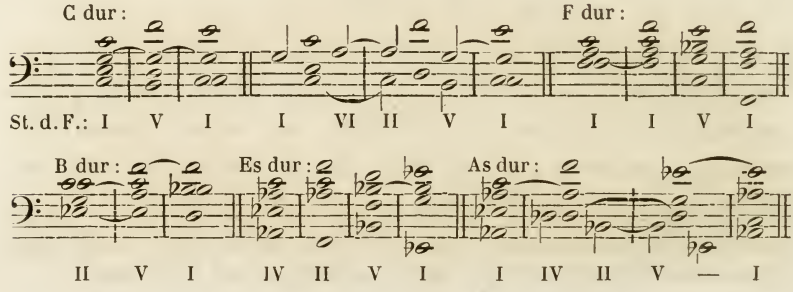


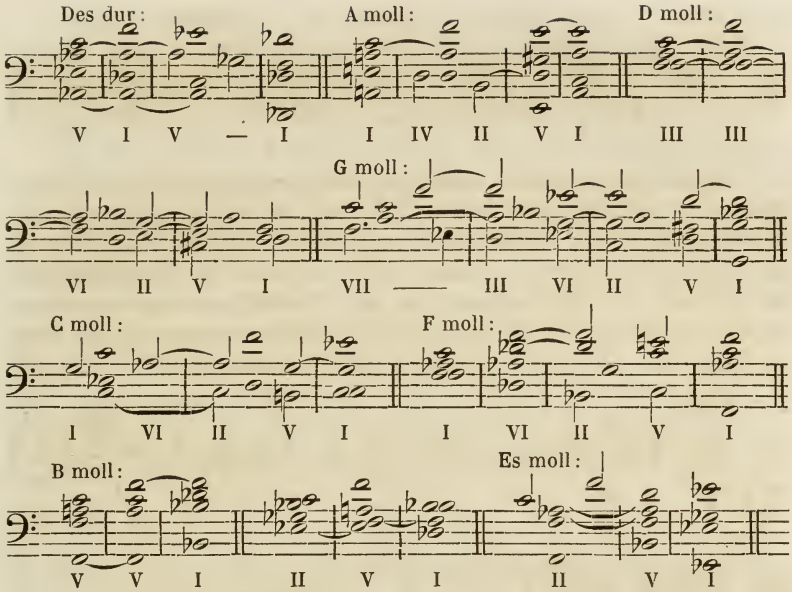
Die Leser belieben zur Uebung noch andere grosse, kleine und verminderte Terzsprünge nach den gegebenen Mustern zu bearbeiten.

§ 8.

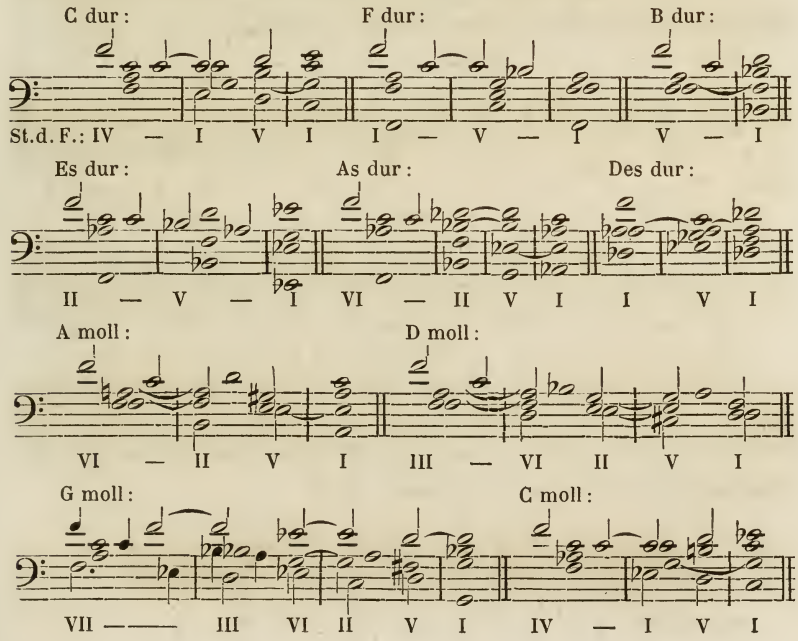
Da im temperirten Systeme, zum Behuf der Tonwechslung, die unreine Quart (so wie die unreine Quint) von der reinen nicht unterschieden wird, so wird hier keine andere Erwähnung nöthig, als dass zu hoffen steht, die Leser des Bisherigen werden das Nöthige darüber nicht vergessen.

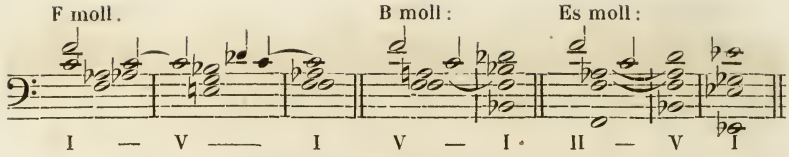
Erste Untersuchung: wenn ein reiner Quartsprung aufwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{c}$–$\bar{f}$. Diese Töne kommen vor: in C dur als 1te und 4te Stufe, in F dur als 5te und 8te, in B dur als 2te und 5te, in Es dur als 6te und 9te, in As dur als 3te und 6te, in Des dur als 7te und 10te; in A moll als 3te und 6te natürliche Stufe, wonach die 5te Stufe folgt; in D moll als 7te natürliche und 10te Stufe, wonach die 6te natürliche und 5te Stufe zu folgen haben; in G moll als 4te und 7te natürliche Stufe, wonach die 6te natürliche und 5te Stufe folgen; in C moll als 1te und 4te; in F moll als 5te und 8te; in B moll als 2te und 5te Stufe; endlich in Es moll als 6te erhöhte und 9te Stufe, worauf die 7te erhöhte und 8te Stufe zu folgen haben. Die harmonischen Beispiele hierüber sind folgende:



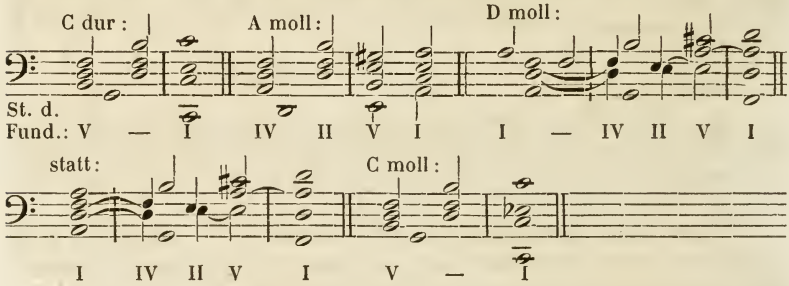


Dieser reine Quartsprung abwärts, nämlich $\bar{f}$-$\bar{c}$, kommt in allen vorhin erwähnten Tonleitern vor, nur muss die harmonische Behandlung mehrere Male anders sein, wie hier zu sehen:

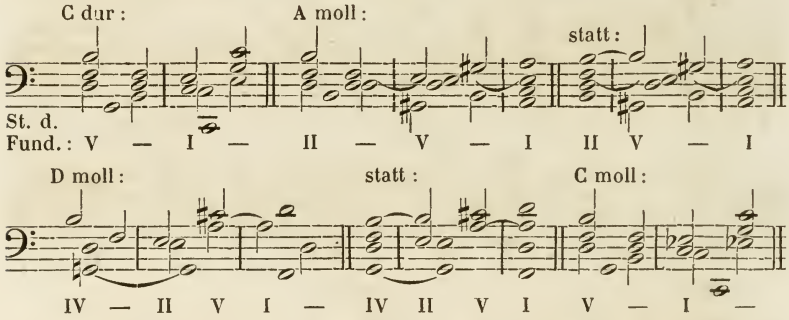




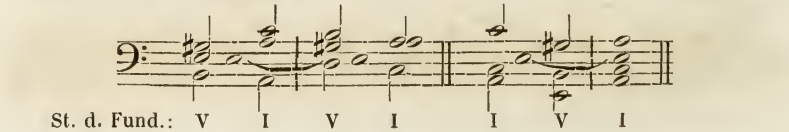
Zweite Untersuchung: wenn der seltene übermässige Quartsprung aufwärts gemacht wird. Z. B. *f–h*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 4te und 7te Stufe, in A moll als 6te natürliche und 9te Stufe; in D moll als 3te und 6te erhöhte Stufe, wonach die 7te erhöhte und die 8te Stufe zu folgen haben, und die 5te Stufe vorausgehen muss; endlich in C moll als 4te und 7te erhöhte Stufe, wonach die 8te Stufe zu folgen hat. Die harmonischen Beispiele darüber sind:



Der übermässige Quartsprung abwärts, *h–f*, ist noch seltener als aufwärts, kommt aber in eben denselben Tonleitern vor. Z. B.



Dritte Untersuchung: wenn der verminderte Quartsprung gemacht wird. Z. B. aufwärts *gis–c̄* und abwärts *c̄–gis*. Diese Töne kommen nur in A moll vor, und zwar am besten das *gis* als Terz der Dominant und *c̄* als Terz der Tonica. Z. B.



Zur Uebung können die Leser noch andere reine, übermässige und verminderte Quartsprünge nach den gegebenen Mustern harmonisch bearbeiten.

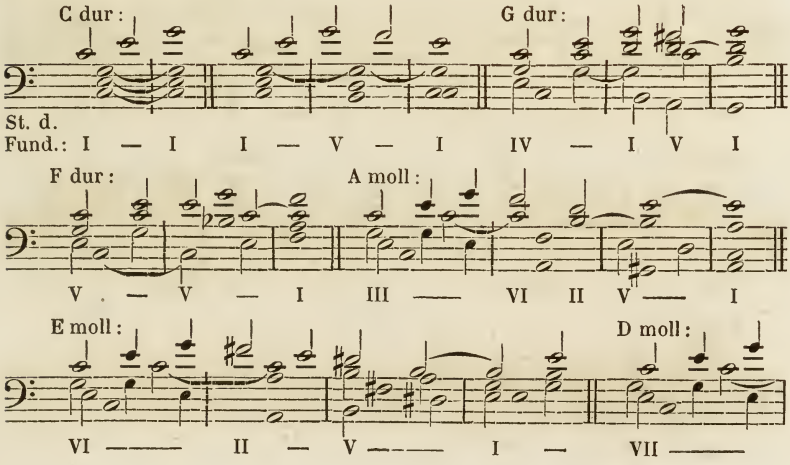
*

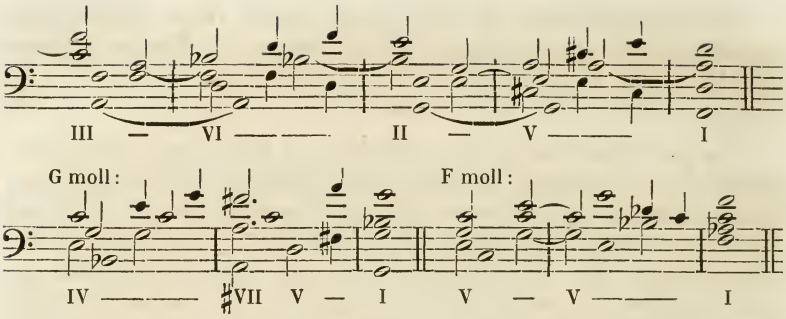
Da die reinen Quartsprünge abwärts mit den reinen Quintsprüngen aufwärts, hingegen die reinen Quartsprünge aufwärts mit den reinen Quintsprüngen abwärts im Ziele übereinkommen; da ferner die übermässigen Quartsprünge auf- und abwärts mit den falschen Quintsprüngen ab- und aufwärts dem Ziele nach gleich sind; da ferner mit den verminderten Quartsprüngen auf- und abwärts das nämliche Ziel erreicht wird, als mit den übermässigen Quintsprüngen ab- und aufwärts: so kann den Lesern die Untersuchung mit den Quintsprüngen überlassen werden. Nur werde bemerkt, dass die verminderten Sprünge sämmtlich leichter sind, als die übermässigen, und daher von den letzteren selten Gebrauch gemacht wird.

§ 9.

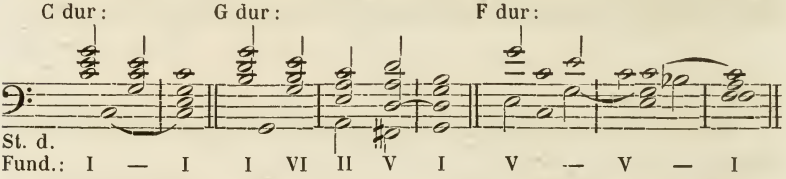
Nun zur Untersuchung zweier Terzsprünge in gerader Richtung.

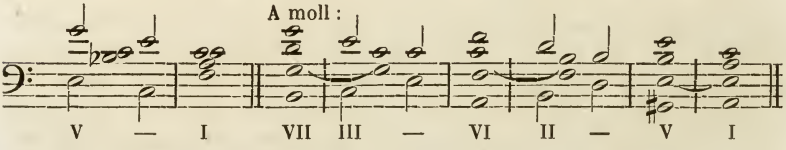
Erste Untersuchung: wenn zuerst ein grosser, dann ein kleiner Terzsprung aufwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{c}$–$\bar{e}$–$\bar{g}$. Diese Töne kommen vor: in C dur als 1te, 3te und 5te Stufe; in G dur als 4te, 6te und 8te; in F dur als 5te, 7te und 9te; in A moll als 3te, 5te und 7te natürliche Stufe; in E moll als 6te natürliche, 8te und 10te; in D moll als 7te natürliche, 9te und 11te; in G moll als 4te, 6te erhöhte und 8te; endlich in F moll als 5te, 7te erhöhte und 9te Stufe. Die harmonischen Beispiele hierüber sind:

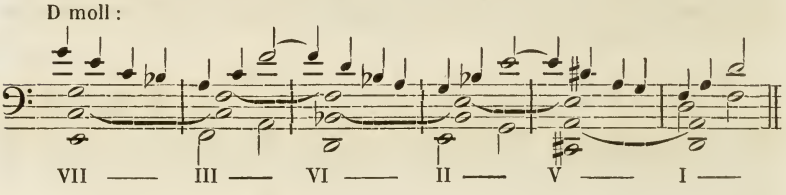


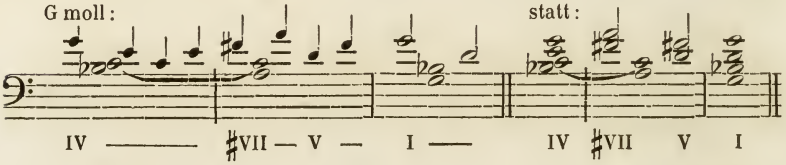


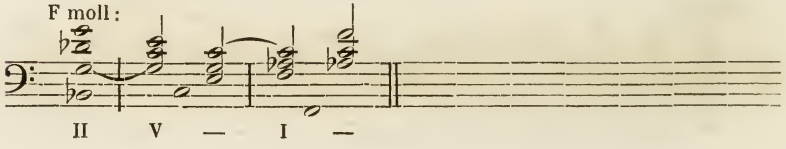
Wenn diese Folge rückwärts gemacht wird, nämlich $\bar{g}$-$\bar{e}$-$\bar{c}$, so gelten zwar die nämlichen Tonleitern, aber in der Harmonie kann und wird Manches geändert werden. Hier die Beispiele:



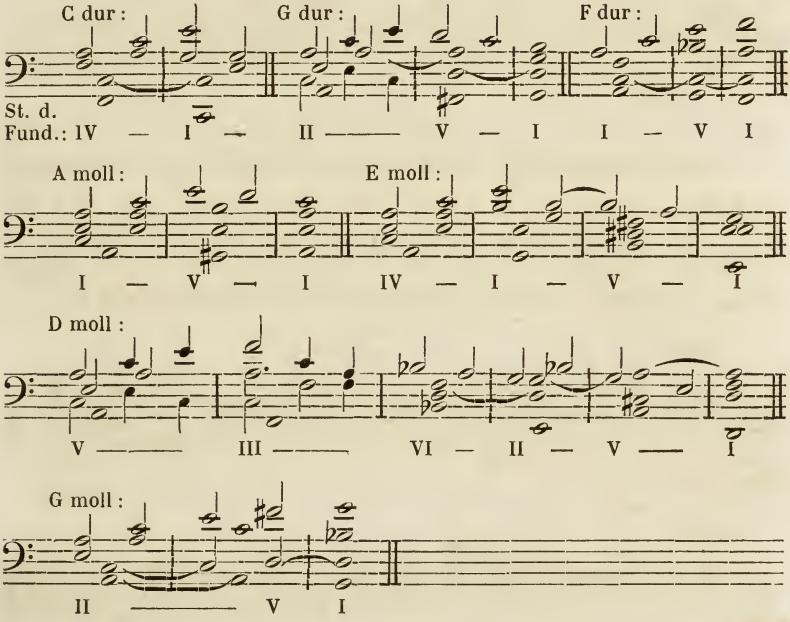




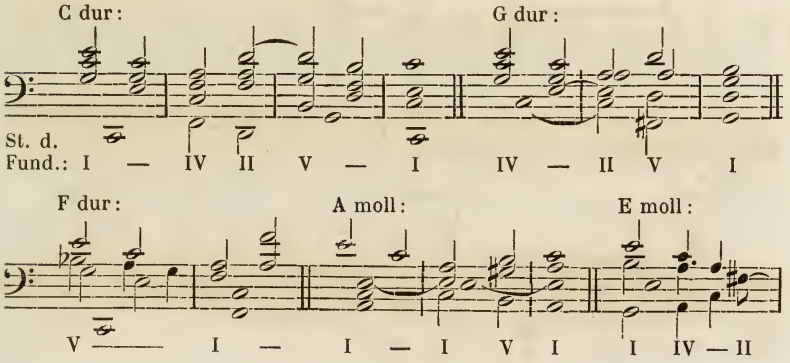


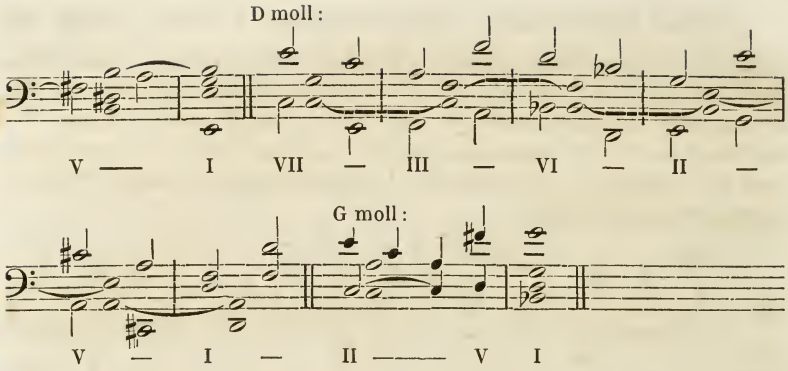


Zweite Untersuchung: wenn zuerst ein kleiner, dann ein grosser Terzsprung aufwärts geschieht. Z. B. *a–c̄–ē*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 6te, 8te und 10te Stufe; in G dur als 2te, 4te und 6te; in F dur als 3te, 5te und 7te; in A moll als 1te, 3te und 5te; in E moll als 4te, 6te natürliche und 8te; in D moll als 5te, 7te natürliche und 9te; endlich in G moll als 2te, 4te und 6te erhöhte Stufe. Hier die harmonischen Beispiele:

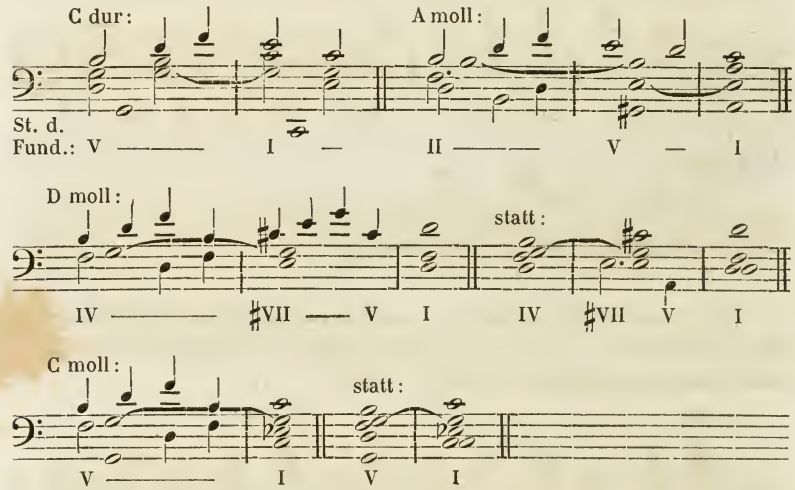


Bei dieser Folge rückwärts, nämlich *ē–c̄–a*, gelten zwar die nämlichen Tonleitern, aber in der Anordnung der Harmonie kann und muss Manches geändert werden. Z. B.

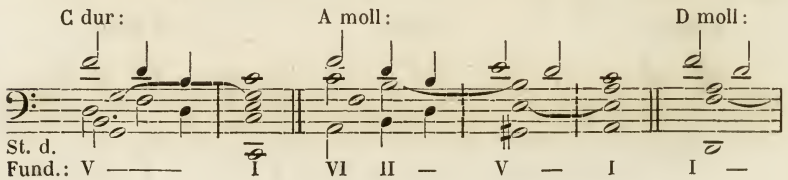


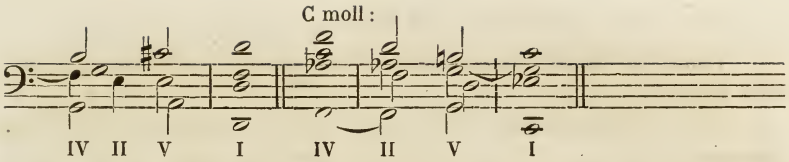


Dritte Untersuchung: wenn zweimal ein kleiner Terzsprung aufwärts geschieht. Z. B. *h–d̄–f̄*. Diese Töne finden sich: in C dur als 7te, 9te und 11te Stufe; in A moll als 2te, 4te und 6te natürliche; in D moll als 6te erhöhte, 8te und 10te; endlich in C moll als 7te erhöhte, 9te und 11te Stufe. Ihr harmonischer Gebrauch gestaltet sich so:

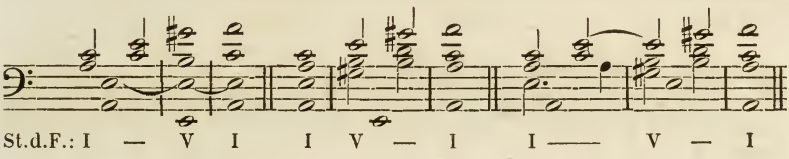


Diese Folge rückwärts, nämlich *f̄–d̄–h*, gestaltet sich in den nämlichen Tonleitern in der Harmonie so:

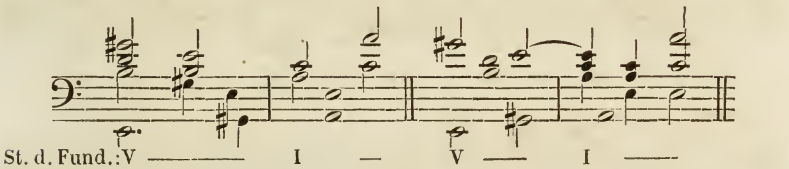




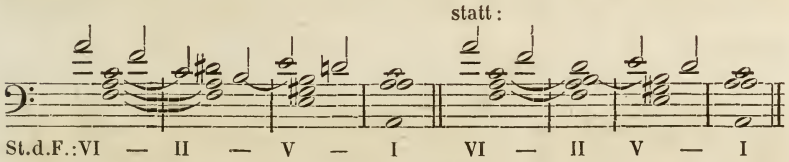
Vierte Untersuchung: wenn zweimal ein grosser Terzsprung aufwärts vorkommt. Z. B. $\bar{c}$–$\bar{e}$–$\overline{gis}$. Diese Töne finden sich nur in A moll und können wie in folgenden Beispielen gebraucht werden:



Die sehr seltene Folge: $\overline{gis}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$ kann folgenderweise gebraucht werden:



Fünfte Untersuchung: wenn zuerst ein grosser und dann ein verminderter Terzsprung abwärts vorkommt. Z. B. $\bar{a}$–$\overline{f}$–$\overline{dis}$. Diese Töne gehören der chromatischen A moll Tonleiter, und zwar gehören $\bar{a}$ und $\overline{f}$ zur Harmonie der 6ten natürlichen Stufe und $\overline{dis}$ ist die erhöhte Terz der 2ten Stufe, statt der natürlichen, welche $\bar{d}$ heisst. Hier das Beispiel:



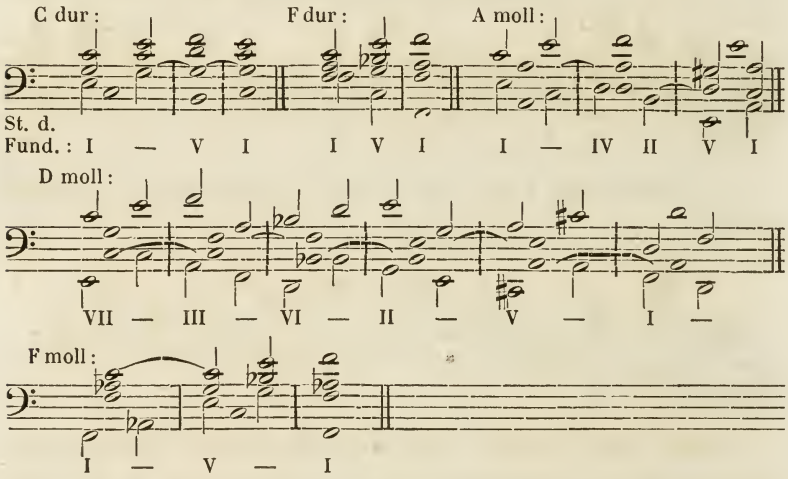
Die Reihe dieser Töne rückwärts, nämlich $\overline{dis}$–$\overline{f}$–$\bar{a}$, taugt nichts.

Nach den bisherigen Bemerkungen wird es den Lesern nicht schwer fallen, das in diesem § Abgehandelte auf ähnliche Terzsprünge anzuwenden.

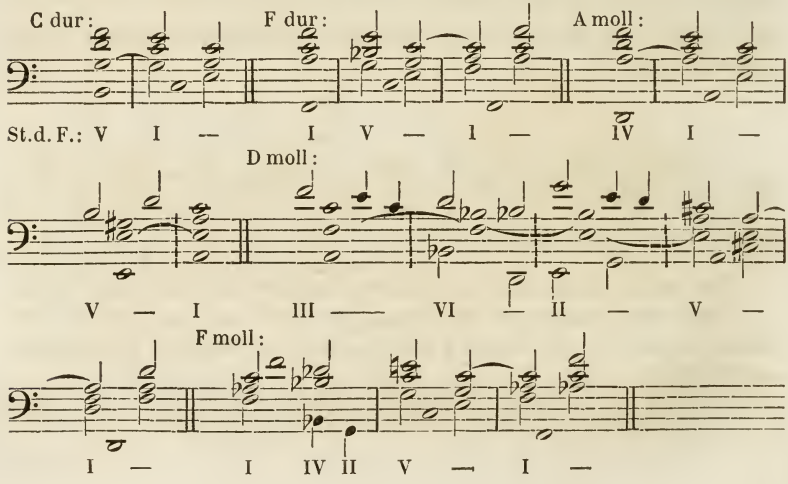
§ 10.

Wenn die Melodie nach einem Terzsprung aufwärts noch um eine Stufe steigt.

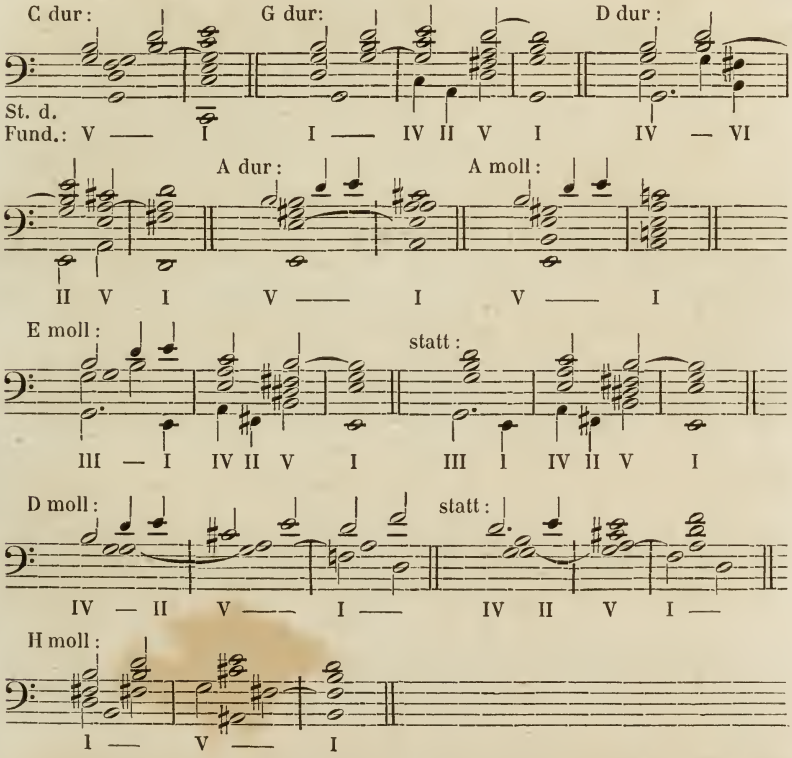
Erste Untersuchung: wenn nach einem grossen Terzsprung aufwärts noch eine kleine Secund aufwärts folgt. Z. B. $\bar{c}$–$\bar{e}$–$\bar{f}$. Diese Töne finden sich: in C dur als 1te, 3te und 4te Stufe; in F dur als 5te, 7te und 8te; in A moll als 3te, 5te und 6te natürliche; in D moll als 7te natürliche, 9te und 10te; endlich in F moll als 5te, 7te erhöhte und 8te Stufe. Hier die harmonischen Beispiele:



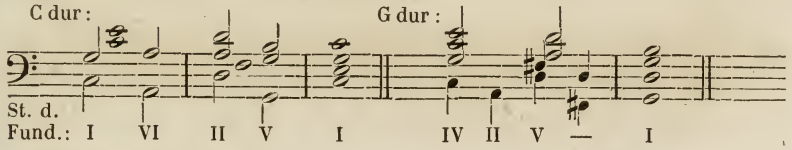
Diese Tonreihe rückwärts, nämlich $\bar{f}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$, kommt in denselben Tonleitern vor und kann, wie folgt, harmonisch behandelt werden:

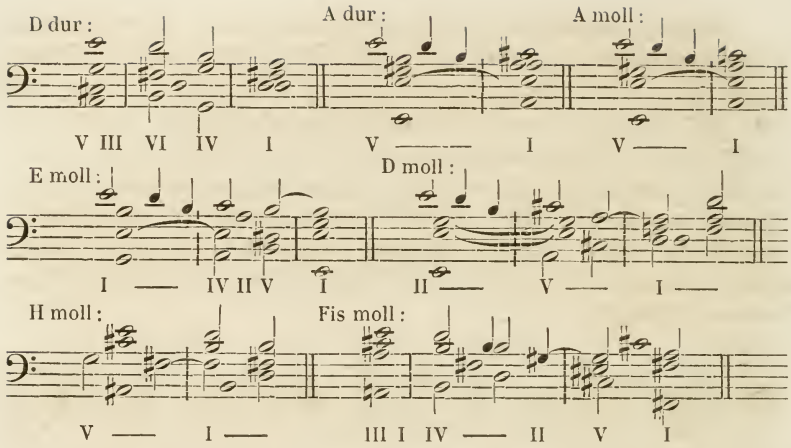


Zweite Untersuchung: wenn die Melodie zuerst einen kleinen Terzsprung aufwärts macht und dann noch eine grosse Secund steigt. Z. B. *h–d̄–ē*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 9te und 10te; in G dur als 3te, 5te und 6te; in D dur als 6te, 8te und 9te; in A dur als 2te, 4te und 5te Stufe; ferner in A moll als 2te, 4te und 5te; in E moll als 5te, 7te natürliche und 8te Stufe, wonach die 6te natürliche und die 5te Stufe zu folgen haben; in D moll als 6te erhöhte, 8te und 9te Stufe, wonach aber die 7te erhöhte und noch einmal die 8te Stufe zu folgen haben; endlich in H moll als 1te, 3te und 4te Stufe. Hier die harmonischen Beispiele:

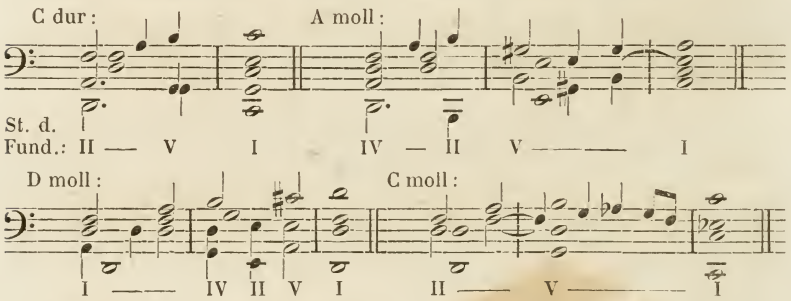


Diese Tonreihe rückwärts, nämlich *ē–d̄–h*, kommt nebst den vorigen Tonleitern auch in Fis moll vor. Die harmonische Anordnung kann folgenderweise beschaffen sein:

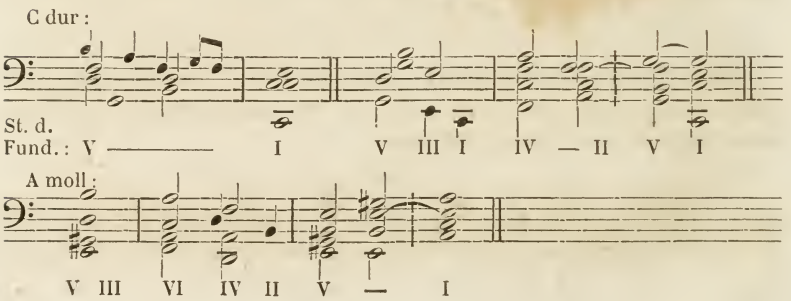




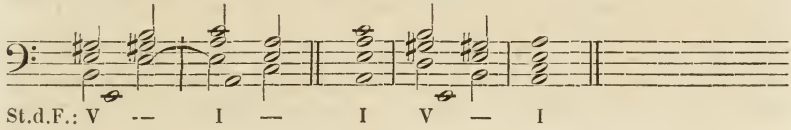
Dritte Untersuchung: wenn die Melodie zuerst um eine grosse Terz und dann um eine grosse Secund steigt. Z. B. *f–a–h*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 4te, 6te und 7te; in A moll als 6te natürliche, 8te und 9te Stufe; ferner in D moll als 3te, 5te und 6te erhöhte Stufe, wonach die 7te erhöhte und 8te Stufe zu folgen haben; endlich in C moll als 4te, 6te erhöhte und 7te erhöhte Stufe, wonach aber die 8te Stufe zu folgen hat. Nun die harmonische Behandlung:



Vorstehende Folge rückwärts, nämlich *h–a–f*, taugt nur für C dur und A moll. Die harmonische Behandlung kann folgende sein:



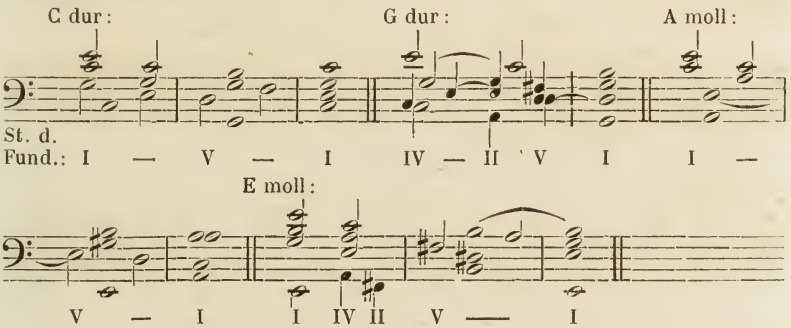
Vierte Untersuchung: wenn die Melodie zuerst um eine kleine Terz und dann um eine kleine Secund steigt. Z. B. *gis–h–c̄*. Diese Töne kommen nur in A moll vor, und die Töne *gis* und *h* gehören zur Dominant und *c̄* zur Tonica. Diese Folge rückwärts, nämlich *c̄–h–gis*, wird ebenso betrachtet, wie hier zu sehen:



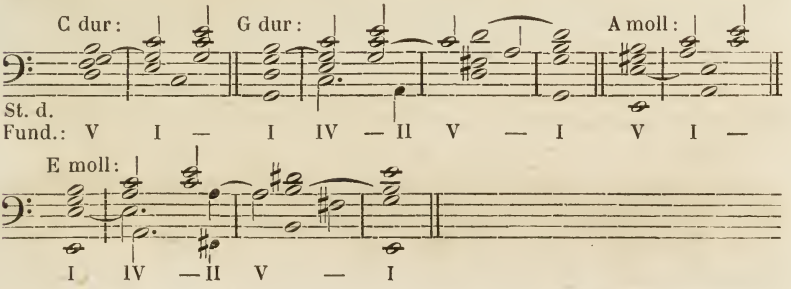
§ 11.

Wenn die Melodie nach einem Terzsprung abwärts noch um eine Stufe fällt.

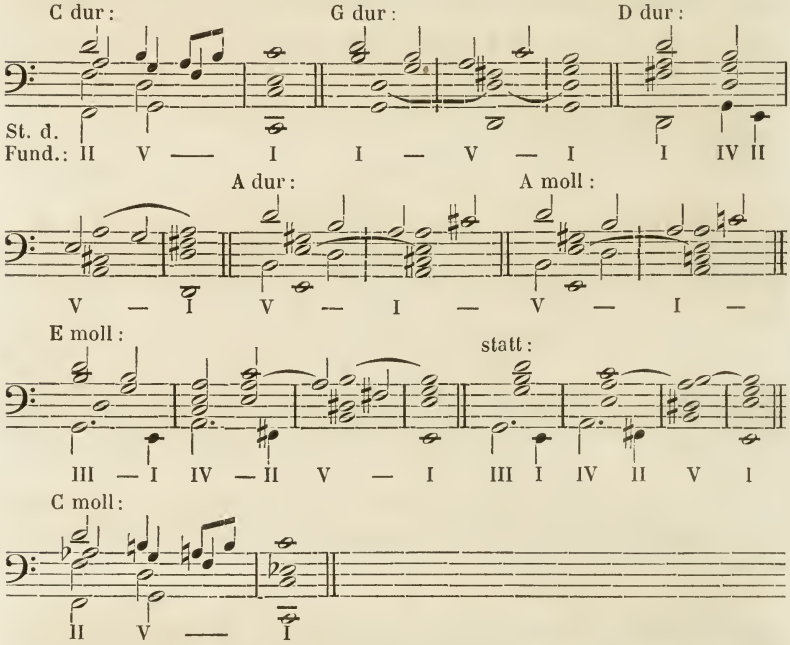
Erste Untersuchung: wenn zuerst ein grosser Terzsprung abwärts gemacht wird und dann noch eine kleine Secund abwärts folgt. Z. B. *ē–c̄–h*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 10te, 8te und 7te Stufe; in G dur als 6te, 4te und 3te; in A moll als 5te, 3te und 2te, und in E moll als 8te, 6te natürliche und 5te Stufe. Hier die harmonische Behandlung:



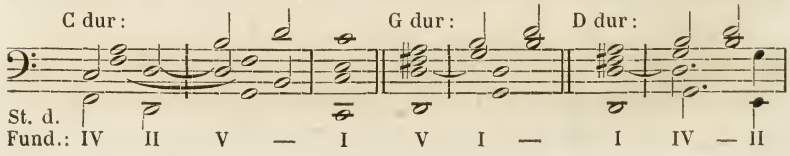
Diese Folge rückwärts, nämlich *h–c̄–ē*, kommt in den nämlichen Tonleitern vor und kann folgenderweise harmonisch behandelt werden:

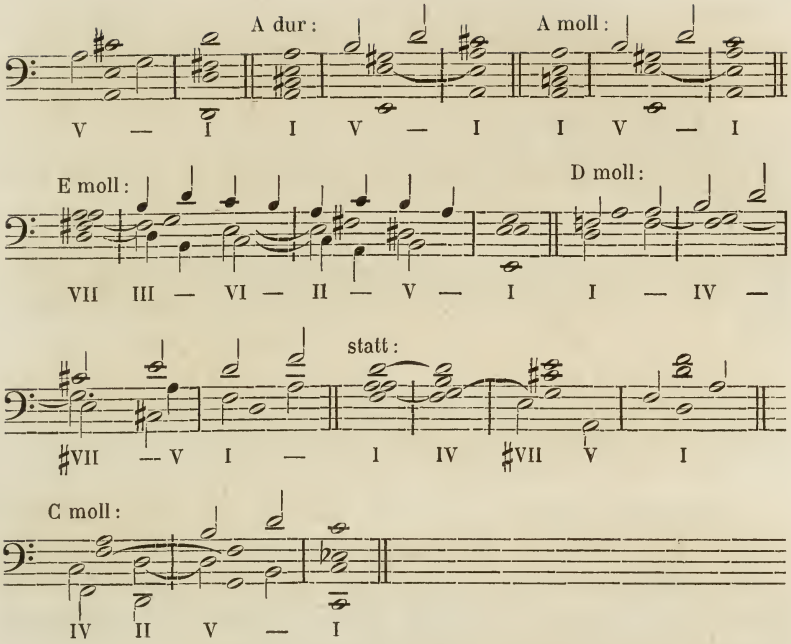


Zweite Untersuchung: wenn sich die Melodie zuerst um eine kleine Terz und dann noch um eine grosse Secund abwärts bewegt. Z. B. $\bar{d}$–h–a. Diese Töne kommen vor: in C dur als 9te, 7te und 6te Stufe; in G dur als 5te, 3te und 2te; in D dur als 8te, 6te und 5te; in A dur als 4te, 2te und 1te; in A moll eben auch als 4te, 2te und 1te Stufe. Wenn diese Fortschreitung in E moll anwendbar sein soll, wo nach $\bar{d}$, als 7ter natürlicher Stufe, $\bar{c}$ als 6te natürliche und dann erst die 5te Stufe zu folgen hat, so muss nach den Tönen $\bar{d}$–h–a noch $\bar{c}$ und h folgen, wodurch eine zusammengesetzte Melodie entsteht. Soll diese Fortschreitung in C moll passend sein, wo $\bar{d}$ als 9te, h als 7te erhöhte und a als 6te erhöhte Stufe gilt, so muss das a als zurückkehrender Durchgang gelten, wonach noch einmal h und dann $\bar{c}$ zu folgen haben. Für D moll passt aber diese Fortschreitung nicht. Hier die harmonischen Beispiele:

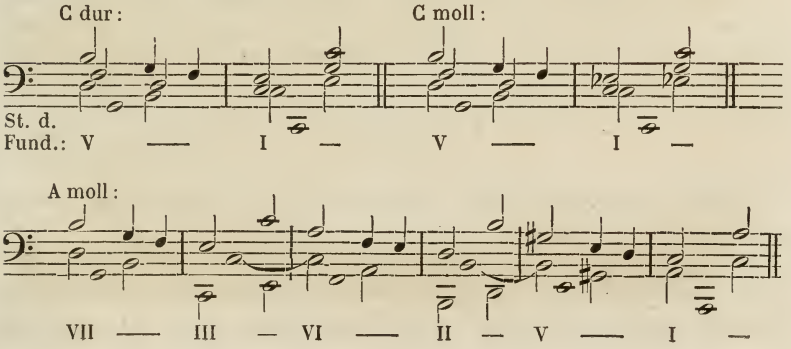


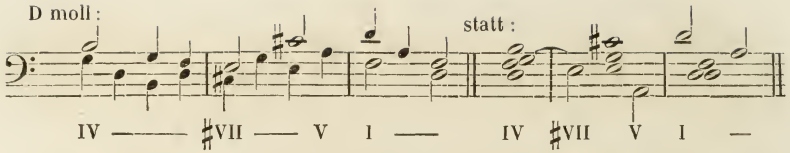
Diese Folge rückwärts, nämlich a–h–$\bar{d}$, passt für die nämlichen Tonleitern und auch für D moll. Hier die harmonischen Beispiele:



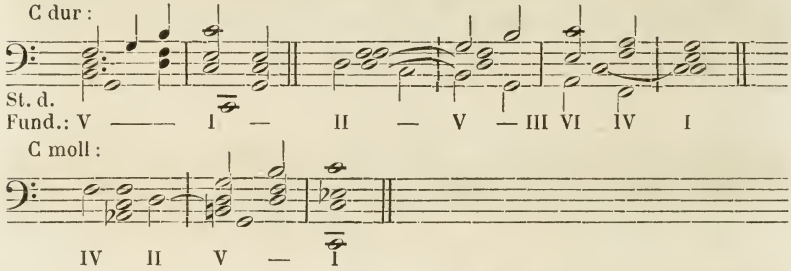


Dritte Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine grosse Terz und dann um eine grosse Secund abwärts bewegt. Z. B. *h–g–f*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 5te und 4te Stufe, ebenso in C moll als 7te erhöhte, 5te und 4te; in beiden Tonleitern müssen sodann die 3te und 8te Stufe folgen. In A moll, wo diese Töne als 9te, 7te natürliche und 6te natürliche Stufe gelten, können sie nur bei einer zusammengesetzten und längeren Melodie vorkommen; ebenso in D moll, wo sie als 6te erhöhte, 4te und 3te Stufe gelten. In allen diesen Tonleitern gilt bei diesen drei Tönen das Fundament *G*, wie in folgenden harmonischen Beispielen zu sehen ist:

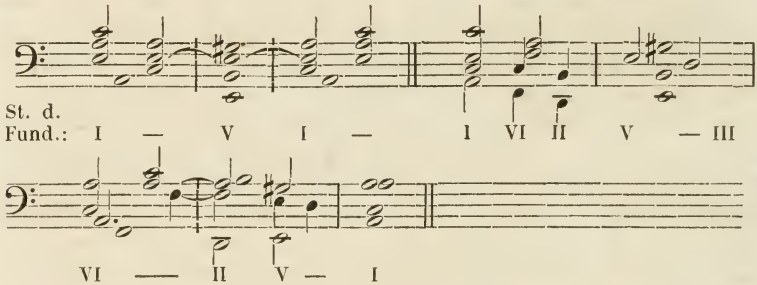




Diese Folge rückwärts, nämlich *f–g–h*, taugt nur für C dur und C moll. Z. B.



Vierte Untersuchung: wenn die Melodie sich zuerst um eine kleine Terz und dann um eine kleine Secund abwärts bewegt. Z. B. *c̄–a–gis*. Diese Töne kommen nur in A moll vor, desgleichen diese Folge rückwärts, nämlich *gis–a–c̄*. Folgende harmonischen Beispiele enthalten beide diese Folgen nach einander:



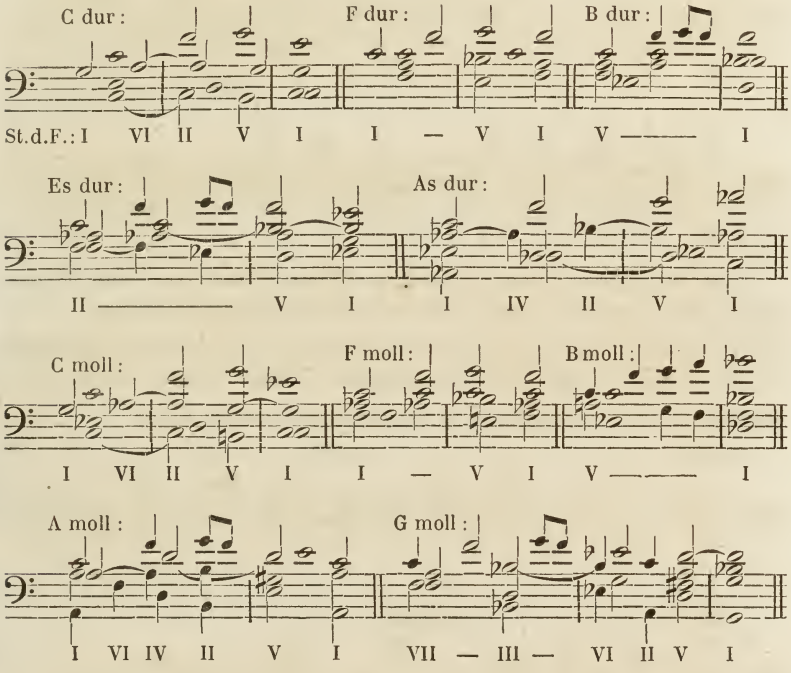
Der eigentliche Nutzen dieser Untersuchungen wird sich erst zeigen, wenn die Leser es mit andern Tönen versuchen, die in den angegebenen Verhältnissen stehen. Dasselbe gilt auch von den noch folgenden Untersuchungen.

§ 12.

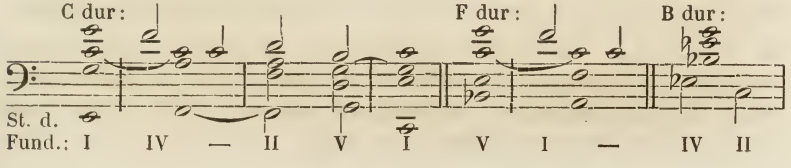
Wenn die Melodie nach einem Quartsprung aufwärts noch um eine Stufe steigt.

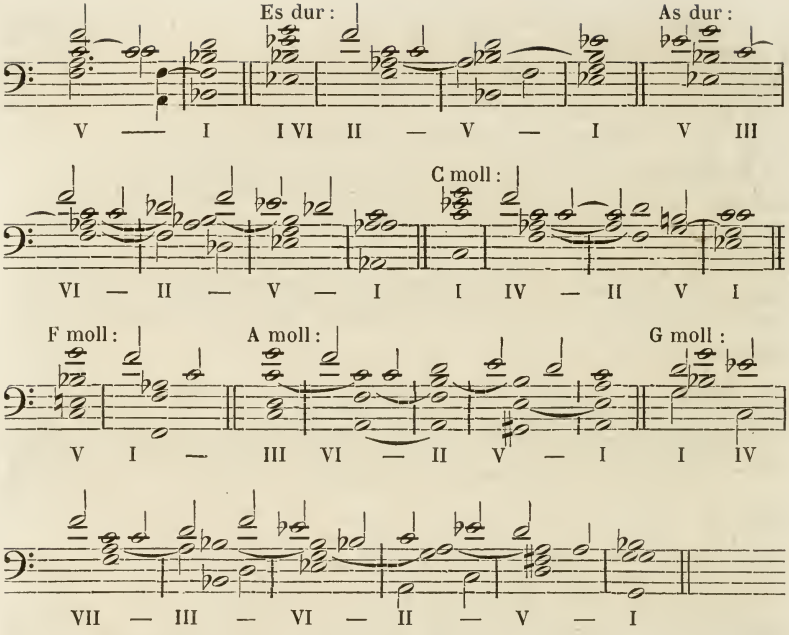
Erste Untersuchung: wenn zuerst ein reiner Quartsprung aufwärts und dann noch ein Schritt einer grossen Secund aufwärts gemacht wird. Z. B. *c̄–f̄–ḡ*. Diese Töne finden sich: in C dur als

1te, 4te und 5te; in F dur als 5te, 8te und 9te; in B dur als 2te, 5te und 6te; in Es dur als 6te, 9te und 10te, und in As dur als 3te, 6te und 7te Stufe; ferner in C moll als 1te, 4te und 5te; in F moll als 5te, 8te und 9te Stufe; in B moll als 2te, 5te und 6te erhöhte Stufe, worauf aber noch die 7te erhöhte und 8te Stufe zu folgen haben; in A moll als 3te, 6te natürliche und 7te natürliche Stufe, worauf wieder die 6te natürliche und dann die 5te Stufe zu folgen haben; in G moll als 4te, 7te natürliche und 8te Stufe, welche letztere aber nur als zurückkehrender Durchgang gilt und wieder auf die 7te natürliche Stufe zurückgehen muss, worauf noch die 6te natürliche und 5te Stufe zu folgen haben. Für D moll ist diese Folge nicht passend. Hier die Anordnung der Harmonie dazu:

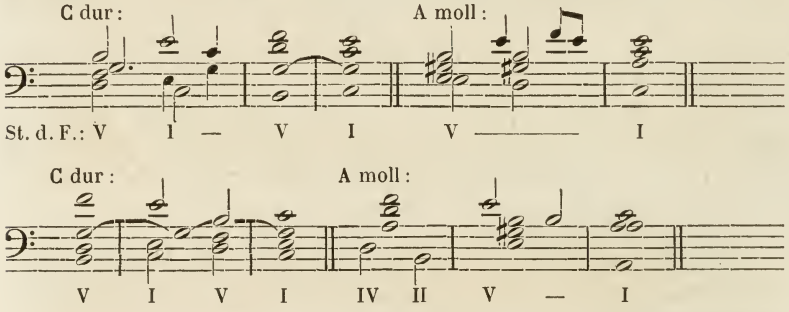


Diese Folge rückwärts, nämlich $\bar{g}$-$\bar{f}$-$\bar{c}$, gilt für dieselben Tonleitern ausser B moll. Die Anordnung der Harmonie kann folgenderweise geschehen:

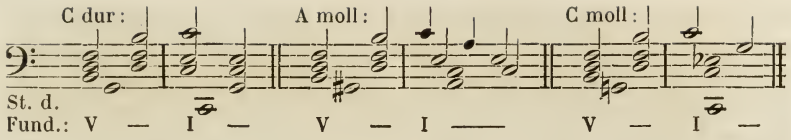




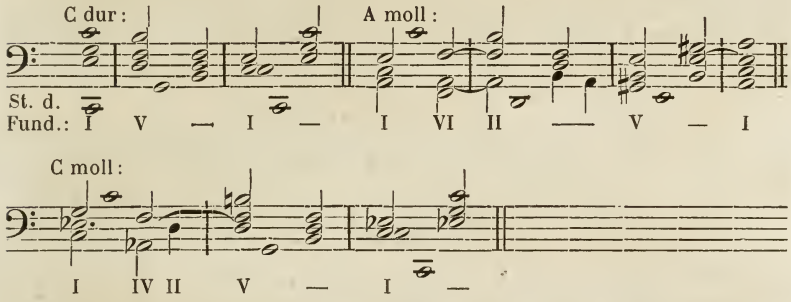
Zweite Untersuchung: wenn die Melodie zuerst um eine reine Quart und dann um eine kleine Secund aufwärts schreitet. Z. B. *h–ē–f̄*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 10te und 11te, und in A moll als 2te, 5te und 6te natürliche Stufe; ebenso rückwärts, nämlich *f̄–ē–h*. Die Harmonie kann folgenderweise sein:



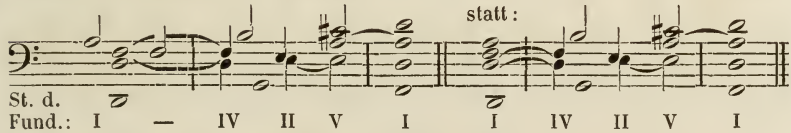
Dritte Untersuchung: wenn die Melodie zuerst um eine übermässige Quart und dann um eine kleine Secund aufwärts schreitet. Z. B. *f–h–c̄*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 4te, 7te und 8te Stufe; in A moll als 6te natürliche, 9te und 10te, worauf aber noch die 5te Stufe zu folgen hat; endlich in C moll als 4te, 7te erhöhte und 8te Stufe. Die Harmonie dabei kann sein:



Diese Folge rückwärts, nämlich $\bar{c}$–*h*–*f*, kommt in den nämlichen Tonleitern vor und kann folgenderweise harmonisch behandelt werden:



Vierte Untersuchung — einer eigentlich hässlichen Folge: wenn die Melodie zuerst um eine übermässige Quart und dann noch um eine grosse Secund aufwärts schreitet. Z. B. *f*–*h*–$\overline{cis}$. Diese Töne kommen nur in D moll, und auch da nicht in gehöriger Ordnung vor, indem vor dem *h* das *a* kommen müsste, nämlich so: *f*–*a*–*h*–$\overline{cis}$, welche Töne als 3te, 5te, 6te erhöhte und 7te erhöhte Stufe gelten, worauf noch die 8te Stufe, $\bar{d}$, zu folgen hat. Um jedoch diese Aufgabe, welche nur für ein Instrument anwendbar ist, möglichst gut zu lösen, setzt man das *a* wenigstens vor dem *f*, nämlich: *a*–*f*–*h*–$\overline{cis}$–$\bar{d}$. Folgendes möchte als harmonische Behandlung dieser Folge taugen:



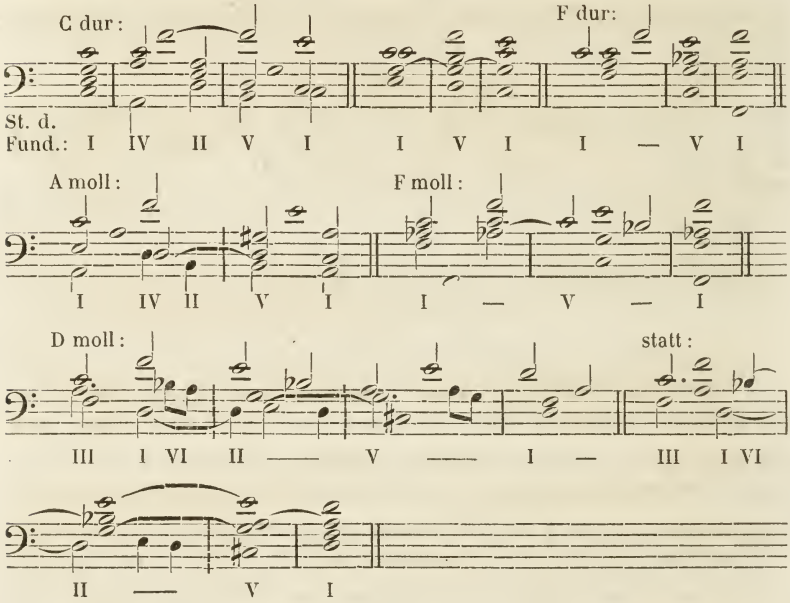
Rückwärts taugt diese Folge nicht.

§ 13.

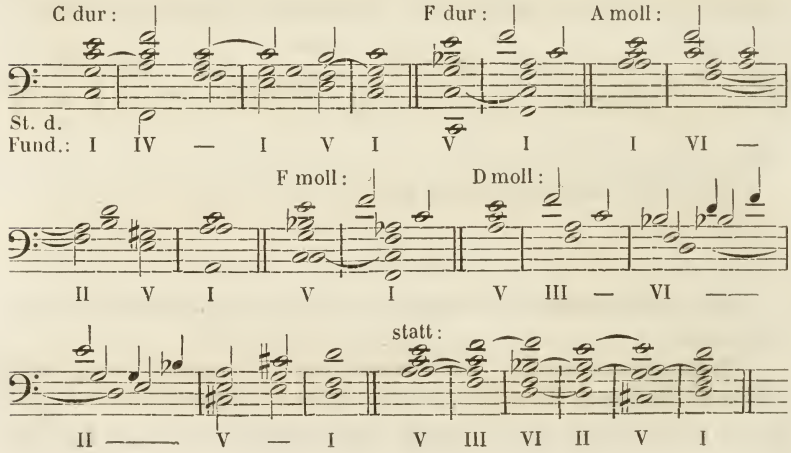
Wenn die Melodie nach einem Quartsprung aufwärts um eine Stufe fällt.

Erste Untersuchung: wenn nach einem reinen Quartsprung aufwärts die Fortschreitung um eine kleine Secund abwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{c}$–$\bar{f}$–$\bar{e}$. Diese Töne kommen vor: in C dur als

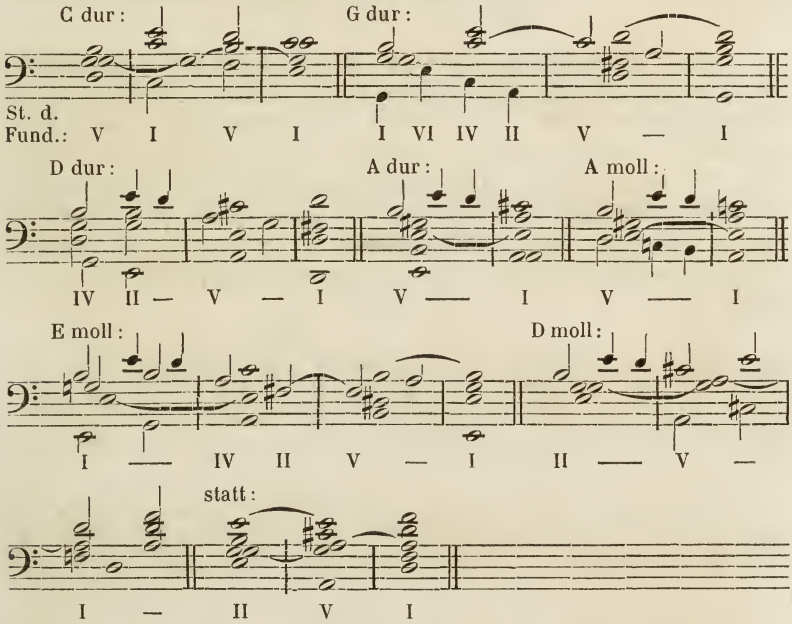
1te, 4te und 3te Stufe; in F dur als 5te, 8te und 7te; in A moll als 3te, 6te natürliche und 5te; in F moll als 5te, 8te und 7te erhöhte, worauf wieder die 8te Stufe zu folgen hat; in D moll als 7te natürliche, 10te und 9te Stufe, welche Folge aber nur in einer zusammengesetzten längeren Melodie stattfinden kann. Die harmonische Behandlung kann so ausfallen:



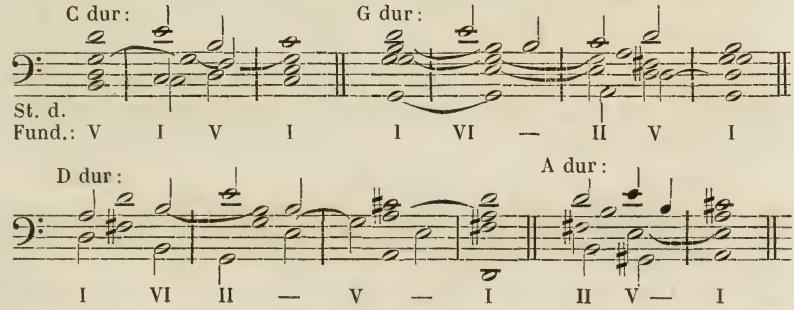
Diese Folge rückwärts, nämlich $\bar{e}$–$\bar{f}$–$\bar{c}$, kommt in denselben Tonleitern vor und kann auf folgende Weise harmonisch werden:

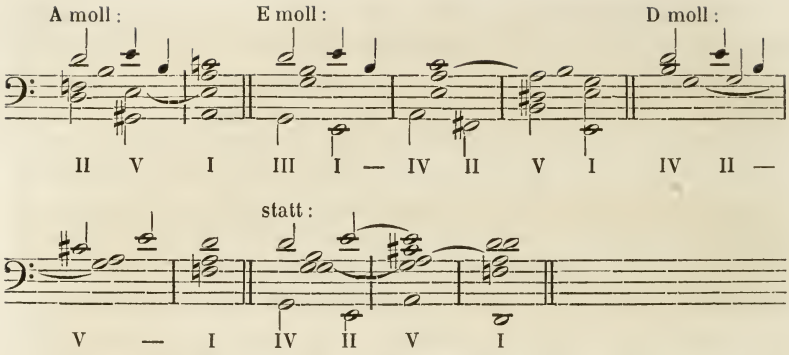


Zweite Untersuchung: wenn die Melodie zuerst einen reinen Quartsprung aufwärts und dann einen Schritt um eine grosse Secund abwärts macht. Z. B. *h–ē–d̄*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 10te und 9te Stufe; in G dur als 3te, 6te und 5te; in D dur als 6te, 9te und 8te; in A dur als 2te, 5te und 4te Stufe; ferner in A moll als 2te, 5te und 4te; in E moll als 5te, 8te und 7te natürliche, wonach die 6te natürliche und 5te Stufe zu folgen haben; endlich in D moll als 6te erhöhte, 9te und 8te, wonach die 7te erhöhte und wieder die 8te Stufe zu folgen haben, und welche nur in einer zusammengesetzten Melodie vorkommen können. Die harmonische Behandlung kann folgende sein:

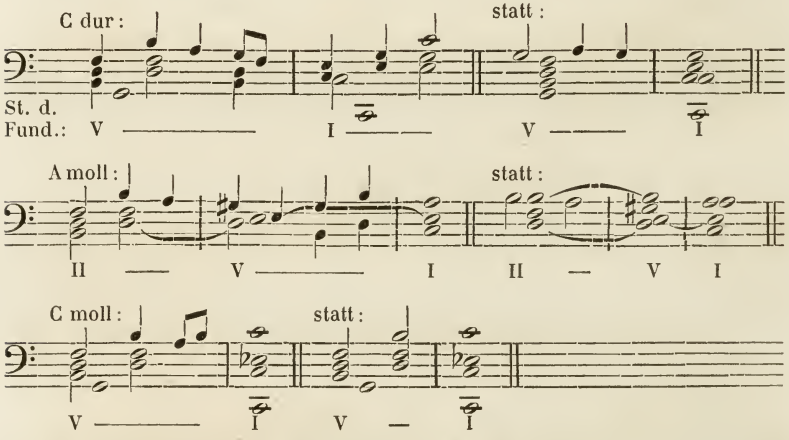


Diese Folge rückwärts, nämlich *d̄–ē–h*, kann in denselben Tonleitern vorkommen und folgenderweise harmonisch gemacht werden:

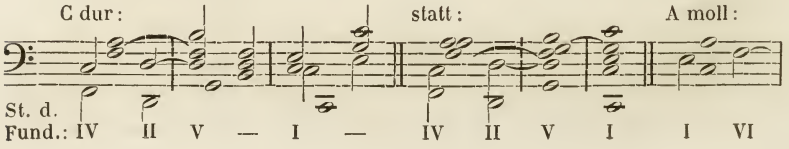


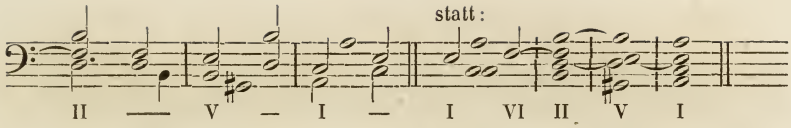


Dritte Untersuchung: wenn die Melodie einen übermässigen Quartsprung aufwärts und sodann einen Schritt um eine grosse Secund abwärts macht. Z. B. *f–h–a*. Die seltene Folge dieser Töne kommt vor: in C dur als 4te, 7te und 6te, und in A moll als 6te natürliche, 9te und 8te Stufe. Wenn sie in C moll als 4te, 7te erhöhte und 6te erhöhte Stufe gelten soll, so darf die letztere nur ein zurückkehrender Durchgang sein, wonach wieder die 7te erhöhte und dann die 8te Stufe zu folgen haben. Die harmonische Behandlung kann folgende sein:

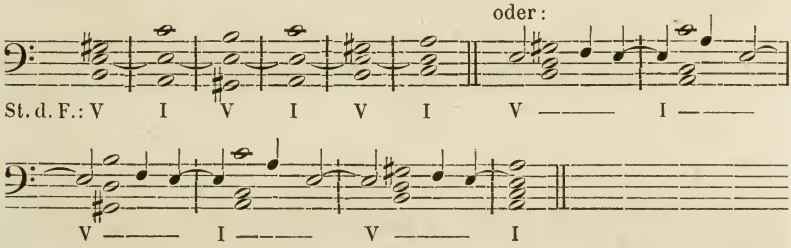


Diese Folge rückwärts, nämlich *a–h–f*, lässt sich nur in C dur und A moll anwenden, und auch da nur als zusammengesetzte Melodie, wie hier zu sehen:





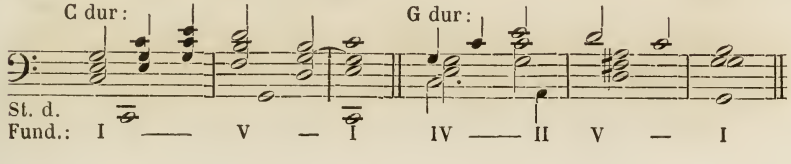
Vierte Untersuchung: wenn die Melodie um eine verminderte Quart steigt und dann um eine kleine Secund fällt. Z. B. *gis–c̄–h*. Diese Töne kommen nur in A moll als 7te erhöhte, 10te und 9te Stufe vor und beruhen, so wie die rückwärts gehende Folge: *h–c̄–gis*, auf den Harmonien der Dominant und Tonica, wie hier zu sehen, wo diese beiden Tonfolgen in einem Beispiele vorkommen:

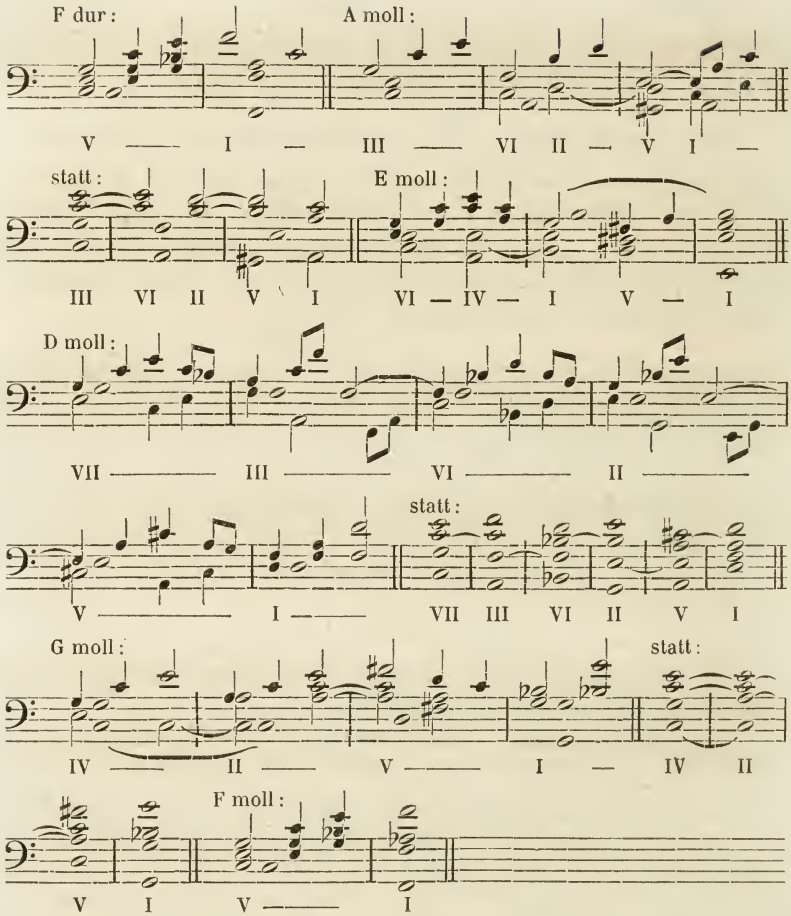


§ 14.

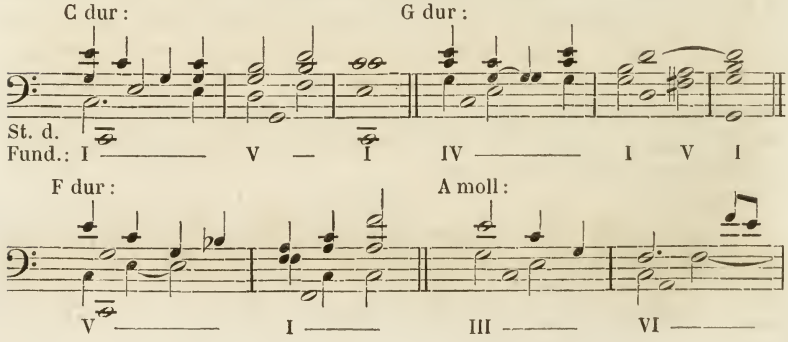
Wenn die Melodie zuerst einen Quartsprung und dann noch einen Terzsprung aufwärts macht.

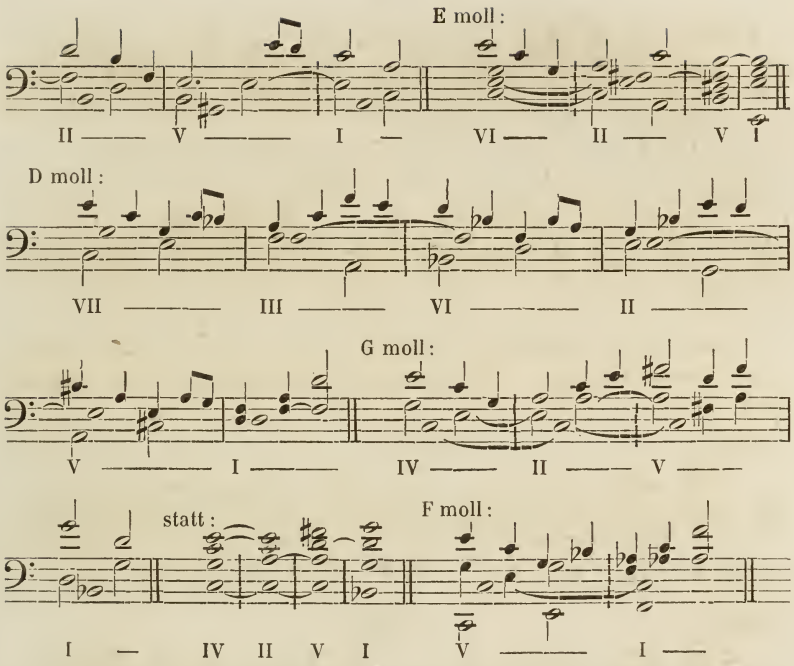
Erste Untersuchung: wenn zuerst ein reiner Quartsprung und dann noch ein grosser Terzsprung aufwärts gemacht wird. Z. B. *g–c̄–ē*. Diese Töne können vorkommen: in C dur als 5te, 8te und 10te; in G dur als 1te, 4te und 6te; in F dur als 2te, 5te und 7te Stufe; ferner in A moll als 7te natürliche, 10te und 12te, wonach aber die 6te natürliche und die 5te Stufe folgen müssen, und zwar in einer zusammengesetzten längeren Melodie; ferner in E moll als 3te, 6te natürliche und 8te Stufe, wonach aber die 5te Stufe folgen muss; ferner in D moll als 4te, 7te natürliche und 9te Stufe, wonach aber die 6te natürliche und dann die 5te Stufe zu folgen haben; ferner in G moll als 1te, 4te und 6te erhöhte Stufe, und zwar in einer zusammengesetzten Melodie, worauf noch die 7te erhöhte und 8te Stufe zu folgen haben; endlich in F moll als 2te, 5te und 7te erhöhte Stufe, worauf noch die 8te Stufe zu folgen hat. Das harmonische Verfahren kann dabei wie in folgenden Beispielen sein:



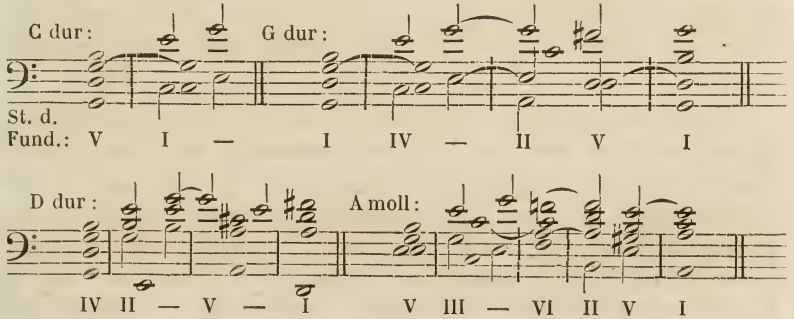


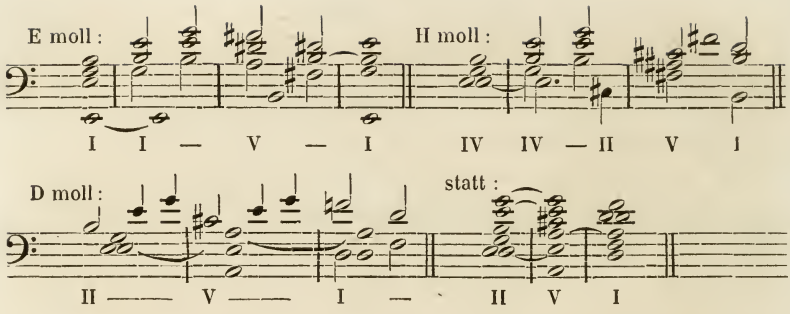
Diese Folge umgekehrt, *ē–c̄–g*, passt für die nämlichen Tonleitern. Das harmonische Verfahren zeigen folgende Beispiele:



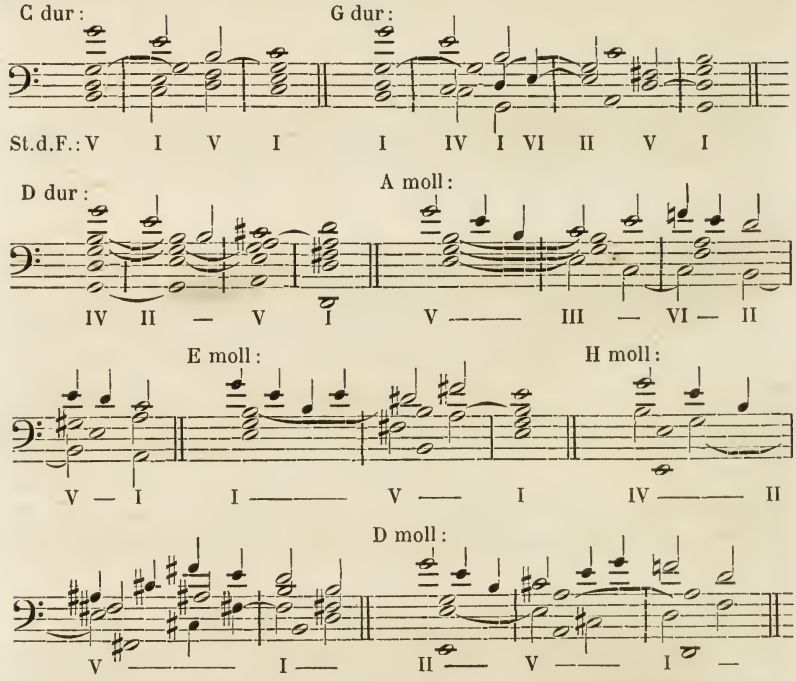


Zweite Untersuchung: wenn zuerst ein reiner Quartsprung und dann ein kleiner Terzsprung aufwärts gemacht wird. Z. B. *h–ē–ḡ*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 10te und 12te Stufe; in G dur als 3te, 6te und 8te; in D dur als 6te, 9te und 11te Stufe; ferner in A moll als 2te, 5te und 7te natürliche Stufe, worauf noch die 6te natürliche und die 5te Stufe zu folgen haben; in E moll als 5te, 8te und 10te; in H moll als 1te, 4te und 6te natürliche Stufe, wonach die 5te Stufe zu folgen hat; endlich in D moll, in einer zusammengesetzten Melodie, als 6te erhöhte, 9te und 11te Stufe, wonach die 7te erhöhte und 8te Stufe zu folgen haben. Hier folgen die harmonischen Beispiele:



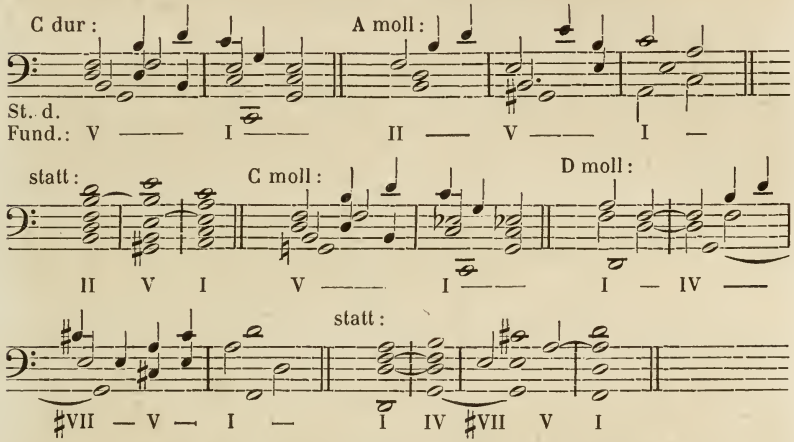


Diese Folge rückwärts, nämlich $\bar{g}$-$\bar{e}$-h, kommt in den nämlichen Tonleitern vor. Die harmonische Behandlung kann folgende sein:

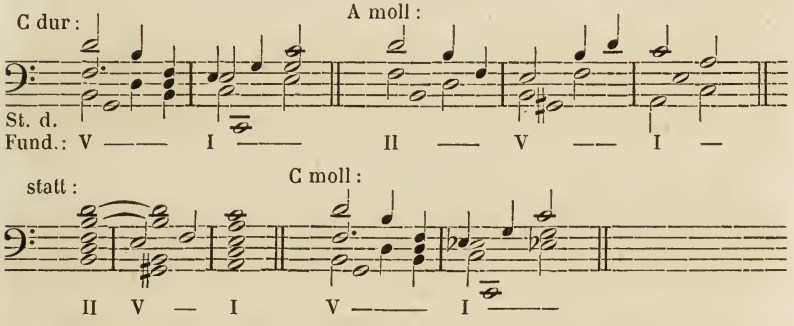


Dritte Untersuchung: wenn zuerst ein übermässiger Quartsprung und dann noch ein kleiner Terzsprung aufwärts gemacht wird. Z. B. f-h-$\bar{d}$. Diese Töne kommen vor: in C dur als 4te, 7te und 9te Stufe; in A moll als 6te natürliche, 9te und 11te, wonach die 5te Stufe zu folgen hat; in C moll als 4te, 7te erhöhte und 9te Stufe, worauf die 8te Stufe zu folgen hat. In D moll, wo diese Töne als 3te, 6te erhöhte und 8te Stufe vorkommen, wonach die 7te erhöhte und

sodann noch einmal die 8te Stufe zu kommen haben, kann diese Folge nur in einer zusammengesetzten Melodie für ein Instrument vorkommen. Die harmonische Behandlung kann sein:



Diese Folge rückwärts, nämlich $\bar{d}$–h–f, taugt nur für C dur, A moll und C moll. Z. B.

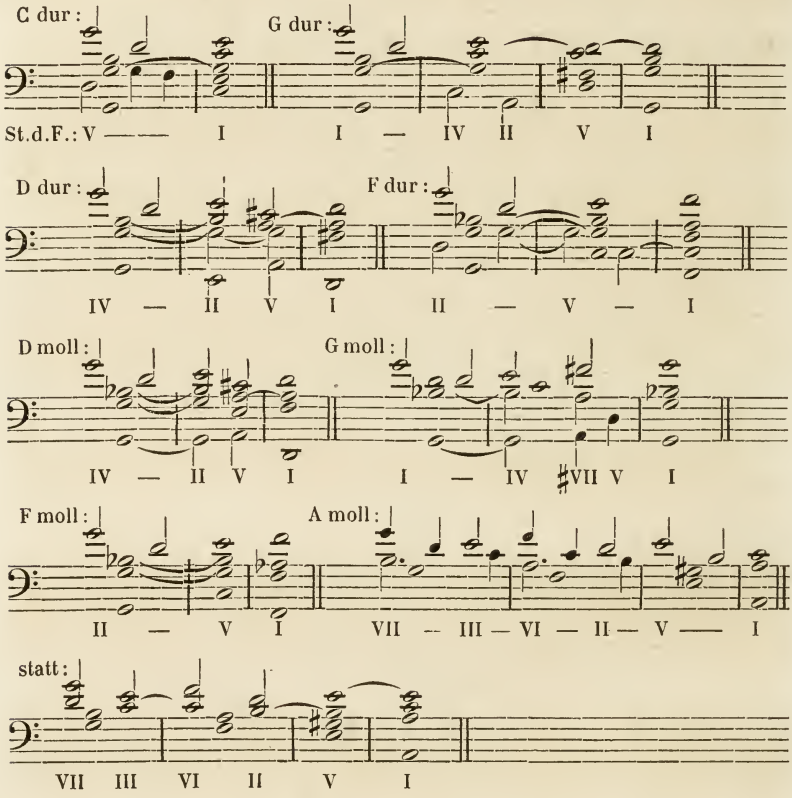


§ 15.

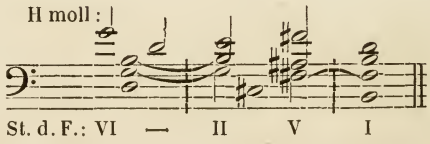
Wenn die Melodie zuerst einen Quartsprung abwärts macht und dann um eine Stufe steigt.

Erste Untersuchung: wenn zuerst ein reiner Quartsprung abwärts und dann ein grosser Secundschritt aufwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{g}$–$\bar{d}$–$\bar{e}$. Diese Töne kommen vor: in C dur als 5te, 2te und 3te Stufe; in G dur als 8te, 5te und 6te; in D dur als 4te, 1te und 2te; in F dur als 9te, 6te und 7te Stufe; ferner in D moll als 4te, 1te und 2te Stufe; in G moll als 8te, 5te und 6te erhöhte, worauf noch die 7te erhöhte und 8te Stufe zu folgen haben; in F moll als 9te, 6te erhöhte und 7te erhöhte Stufe, worauf noch die 8te Stufe zu folgen hat. In einer

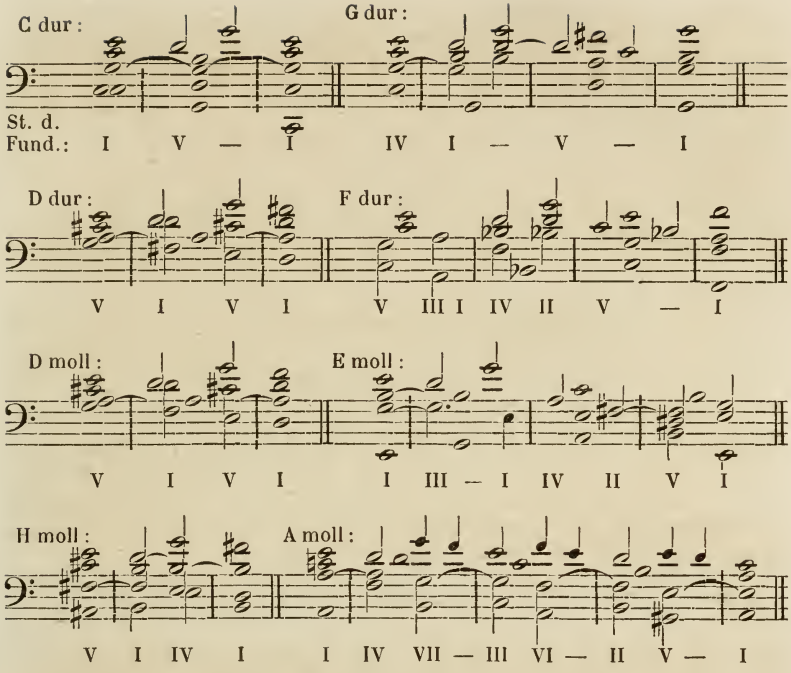
längeren zusammengesetzten Melodie gelten diese Töne auch in A moll als 7te natürliche, 4te und 5te Stufe. Die harmonische Behandlung kann folgende sein:



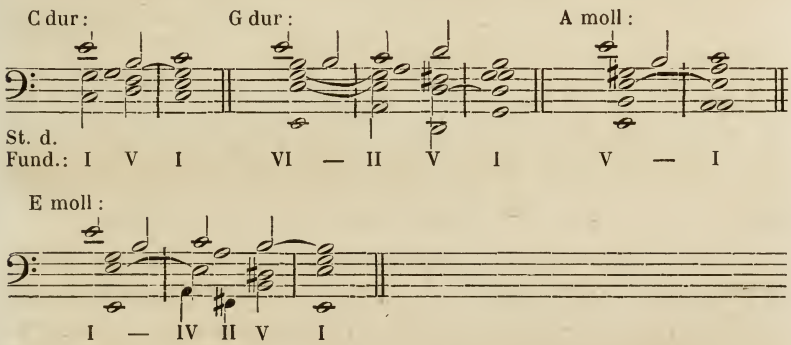
Da diese Töne (was zuvor vergessen wurde) auch in H moll als 6te natürliche, 3te und 4te Stufe vorkommen, so folgt auch davon ein harmonisches Beispiel:



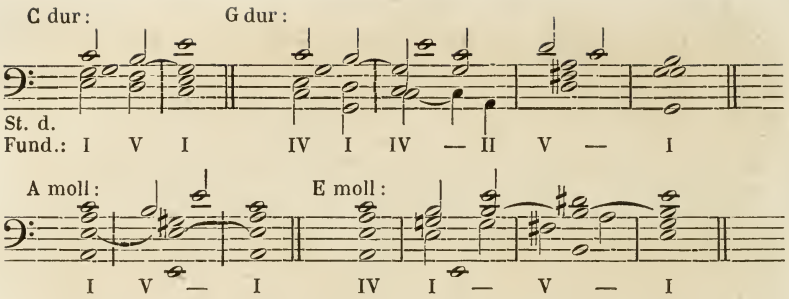
Diese Folge rückwärts, nämlich $\bar{e}$-$\bar{d}$-$\bar{g}$, passt nicht mehr für G moll und F moll, aber wohl für die übrigen zuvor erwähnten Tonleitern und auch für E moll, wo diese Töne als 8te, 7te natürliche und 10te Stufe vorkommen, hernach muss aber die 6te natürliche und dann die 5te Stufe folgen. Hier die harmonischen Beispiele:



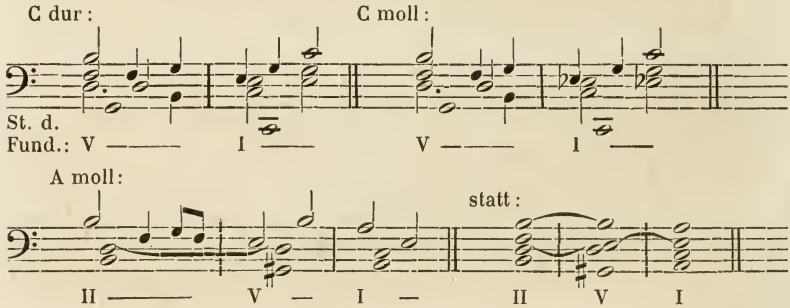
Zweite Untersuchung: wenn zuerst ein reiner Quartsprung abwärts und dann ein kleiner Secundschritt aufwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{e}$–h–$\bar{c}$. Diese Töne finden sich: in C dur als 10te, 7te und 8te Stufe; in G dur als 6te, 3te und 4te; in A moll als 5te, 2te und 3te, und in E moll als 8te, 5te und 6te natürliche Stufe, wonach wieder die 5te Stufe kommen muss. Hier die harmonischen Beispiele:



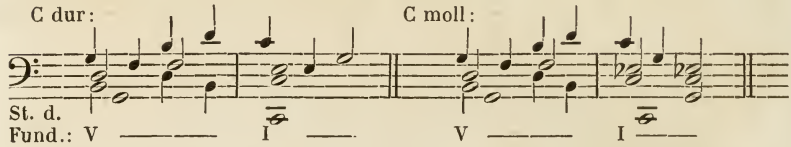
Diese Folge rückwärts, nämlich $\bar{c}$–h–$\bar{e}$, kommt in denselben Tonleitern vor und wird so behandelt:



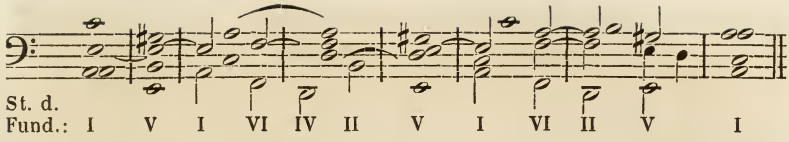
Dritte Untersuchung: wenn zuerst ein übermässiger Quartsprung abwärts und dann ein grosser Secundschritt aufwärts gemacht wird. Z. B. *h–f–g*. Diese Töne kommen in C dur und C moll vor, wo durch sie der Septaccord der Dominant vorgestellt wird, wonach die Auflösung in den Dreiklang der Tonica erwartet wird. Sie kommen zwar auch in A moll vor, aber da muss nach *g*, welches nur als zurückkehrender Durchgang gelten kann, wieder *f* kommen, welches sodann in *e* überzugehen hat. Hier die harmonischen Beispiele:



Diese schwierige Folge umgekehrt, nämlich *g–f–h*, taugt nur für C dur oder C moll, wie in folgenden Beispielen:



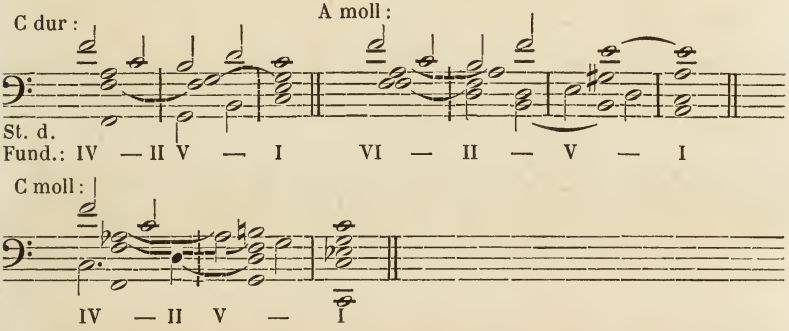
Vierte Untersuchung: wenn zuerst ein verminderter Quartsprung abwärts und dann ein kleiner Secundschritt aufwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{c}$–*gis*–*a*. Diese Töne kommen nur in A moll als 10te, 7te erhöhte und 8te Stufe vor; so auch, wenn diese Folge rückwärts vorkommt, nämlich *a*–*gis*–$\bar{c}$. Hier die beiden Folgen in einem Beispiele vereinigt:



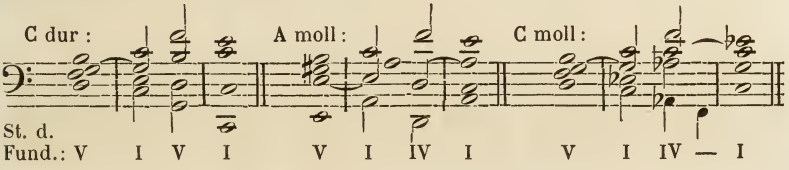
§ 16.

Wenn die Melodie zuerst einen Quartsprung und dann einen Secundschritt abwärts macht.

Erste Untersuchung: wenn nach einem reinen Quartsprung noch ein kleiner Secundschritt abwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{f}$–$\bar{c}$–h. Diese Töne kommen vor: in C dur als 11te, 8te und 7te Stufe; in A moll als 6te natürliche, 3te und 2te, wonach auch die 5te Stufe kommen muss; in C moll als 11te, 8te und 7te erhöhte, wonach noch einmal die 8te Stufe zu kommen hat. Hier folgen die harmonischen Beispiele darüber:

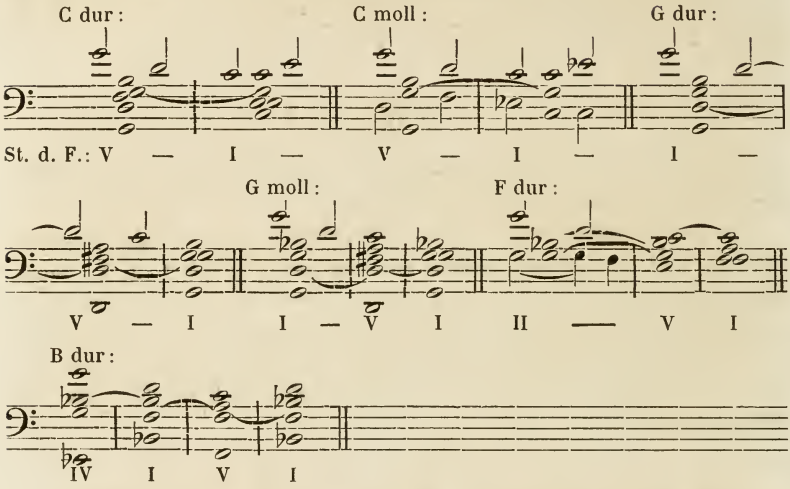


Diese Folge umgekehrt, nämlich h–$\bar{c}$–$\bar{f}$, kommt in denselben Tonleitern vor. Z. B.

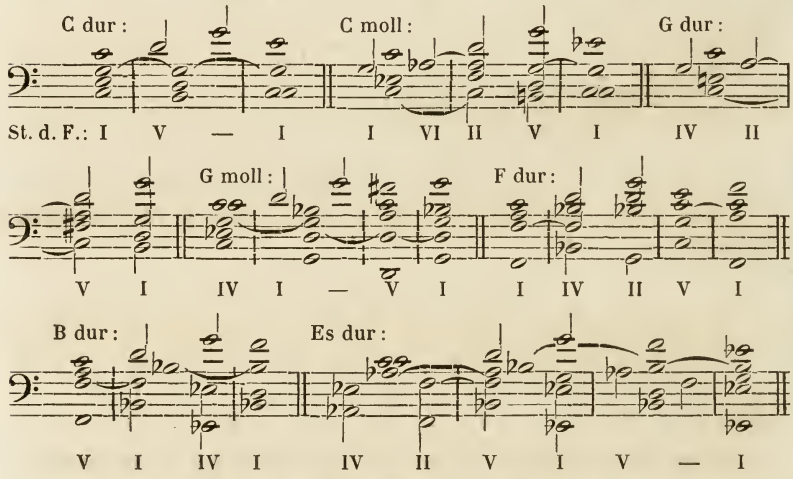


Zweite Untersuchung: wenn nach einem reinen Quartsprung noch ein grosser Secundschritt abwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{g}$–$\bar{d}$–$\bar{c}$. Diese Töne kommen vor: in C dur und C moll als 5te, 2te und 1te Stufe (welches etwas matt herauskommt); in G dur und G moll als 8te, 5te und 4te; in F dur als 9te, 6te und 5te; in B dur als 6te, 3te und 2te Stufe. (Obgleich diese Töne auch in Es dur vorkommen, so taugt diese Folge nur in einer langen, zusammengesetzten Melodie, und unterbleibt

hier. Das Nämliche gilt von den Tonleitern A moll, E moll und D moll.) Die harmonischen Beispiele können so heissen:

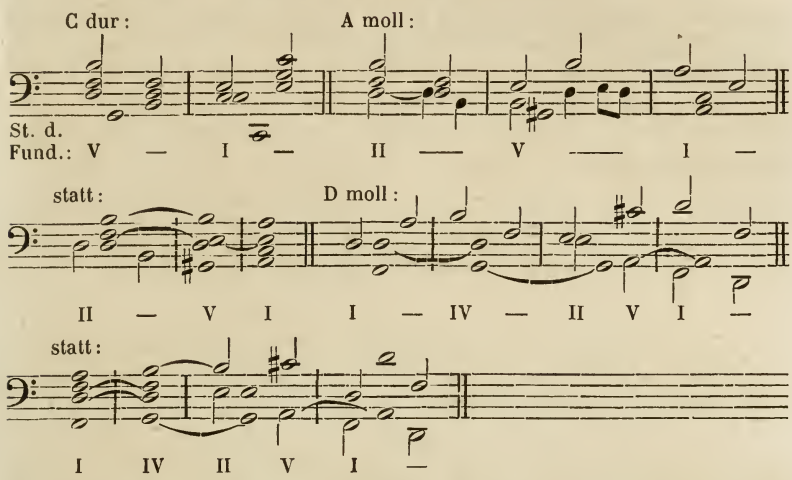


Diese Folge umgekehrt, nämlich $\bar{c}$-$\bar{d}$-$\bar{g}$, darf nebst den obigen Tonleitern auch in Es dur gebraucht werden. Die harmonische Behandlung kann folgenderweise sein:

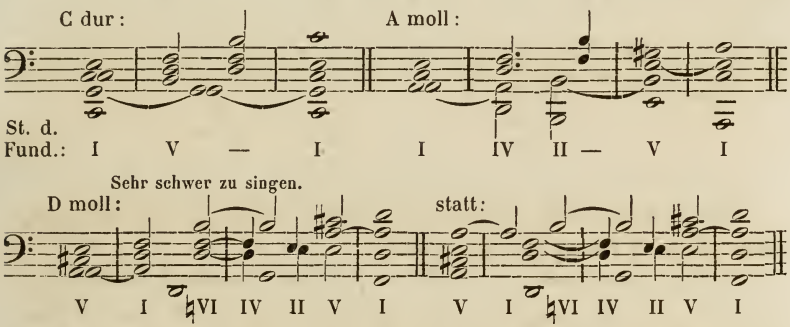


Dritte Untersuchung: wenn nach einem übermässigen Quartsprung noch eine kleine Secundfortschreitung abwärts gemacht wird. Z. B. *h–f–e*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 4te und 3te, und in A moll als 9te, 6te natürliche und 5te Stufe. Für ein Instrument könnten diese Töne auch in D moll als 6te erhöhte, 3te und 2te Stufe betrachtet werden, wenn die 7te erhöhte und 8te Stufe nach–

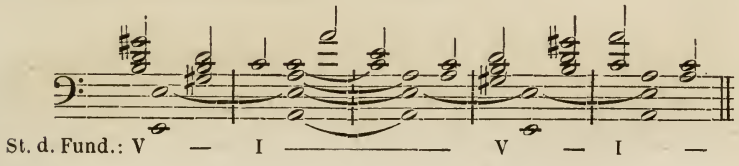
folgen und die 1te und 5te Stufe vorausgehen, woraus sich eine zusammengesetzte Melodie bildet. Hier die harmonischen Beispiele:



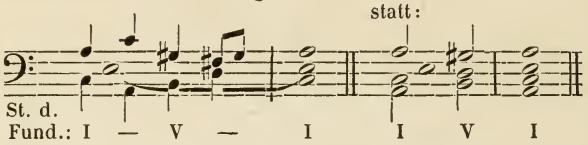
Diese Folge umgekehrt, nämlich *e–f–h*, kommt in den nämlichen Tonleitern vor. Die Harmonie dabei kann folgende sein:



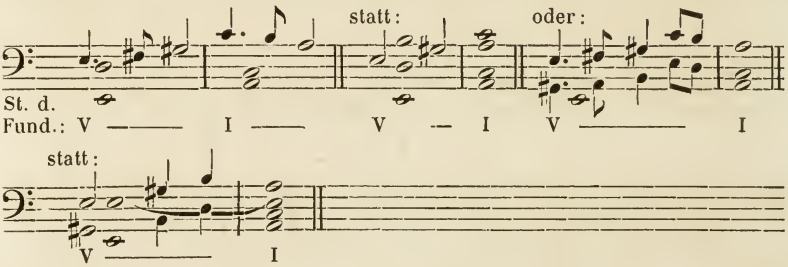
Vierte Untersuchung: wenn nach einem übermässigen Quartsprung noch eine grosse Secundfortschreitung abwärts kommt. Z. B. $\overline{gis}$–$\overline{d}$–$\overline{c}$. Diese Töne kommen nur in A moll als 7te erhöhte, 4te und 3te Stufe vor, wonach die 8te Stufe folgen muss. Rückwärts, $\overline{c}$–$\overline{d}$–$\overline{gis}$, ebenso. Beide dieser seltenen Folgen, in einem Beispiel vereint, werden so mit Harmonie begleitet:



Fünfte Untersuchung — einer ungewöhnlichen Folge: wenn nach einem vermin derten Quartsprung noch eine grosse Secundfortschreitung abwärts geschieht. Z. B. $\bar{c}$–*gis*–*fis*. Diese Töne kommen nur in A moll und zwar als 10te, 7te erhöhte und 6te erhöhte Stufe vor, welche letztere als zurückkehrender Durchgang wieder in die 7te erhöhte und diese in die 8te Stufe gehen muss; wenn die 8te Stufe auch dieser Folge vorausgeht, so wird es noch deutlicher. Folgendes ist die harmonische Behandlung:



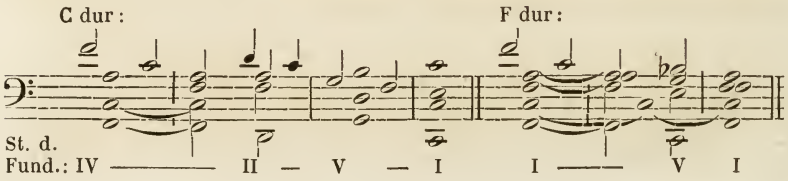
Diese Folge rückwärts, *fis*–*gis*–$\bar{c}$, gehört auch nur in A moll; wenn *e* als 5te Stufe vorangeht, und *h* als 9te und *a* als 8te Stufe nachfolgt, kann es deutlicher werden. Z. B.

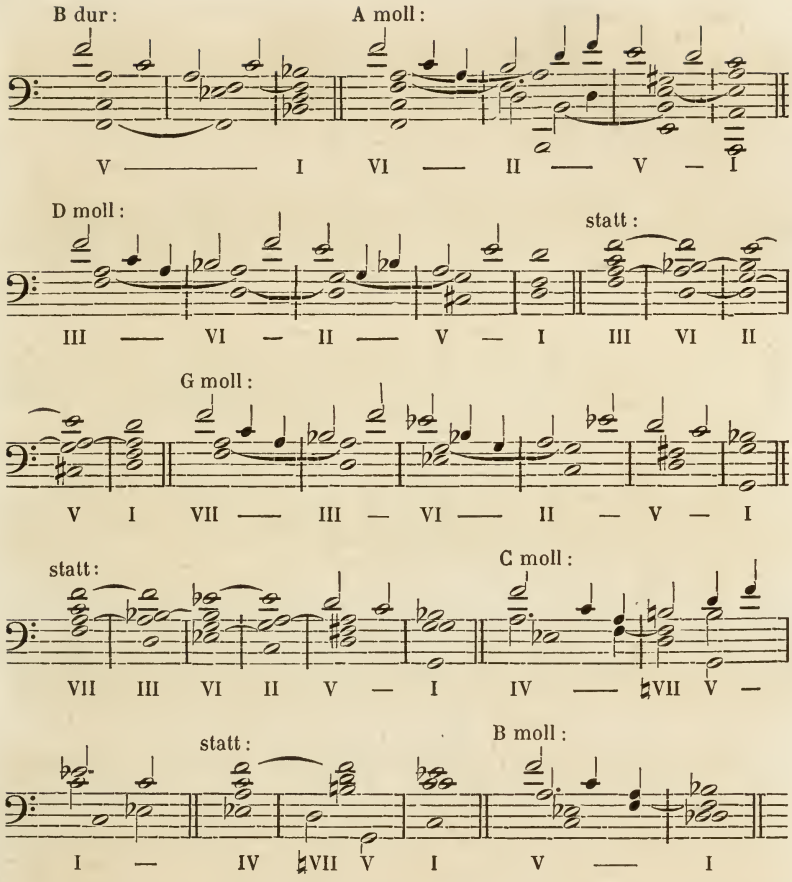


§ 17.

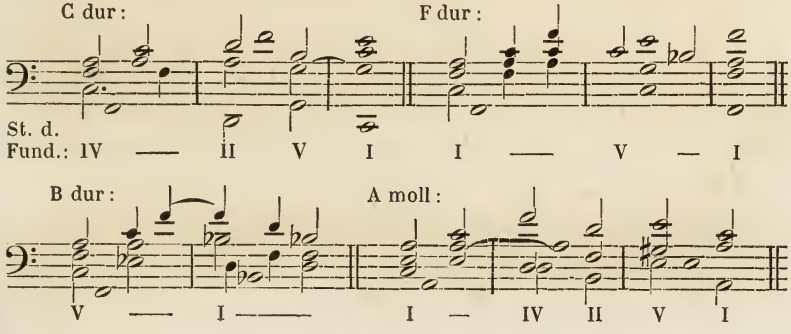
Wenn die Melodie zuerst einen Quartsprung und dann noch einen Terzsprung abwärts macht.

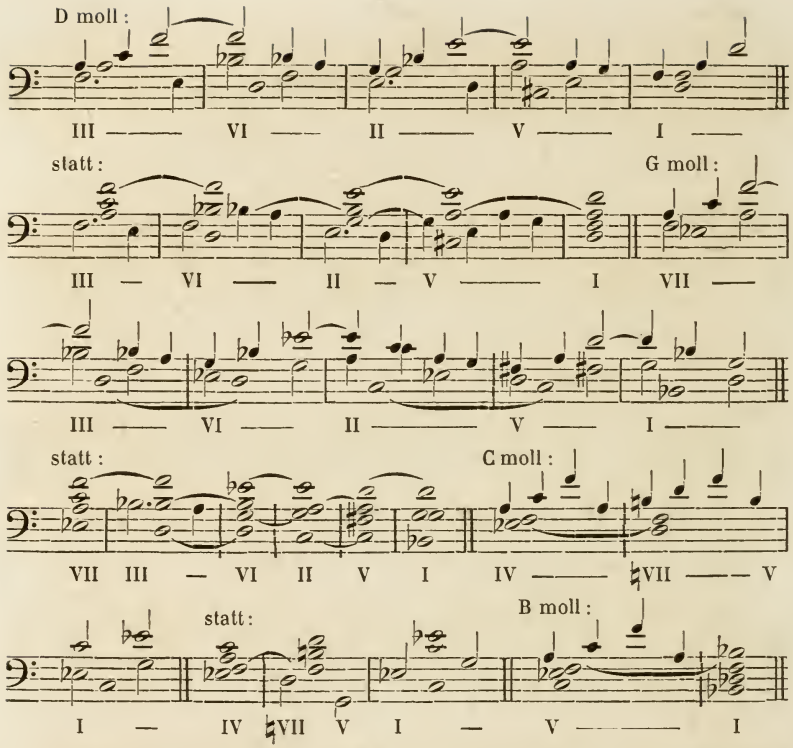
Erste Untersuchung: wenn nach einem reinen Quartsprung ein kleiner Terzsprung abwärts gemacht wird. Z. B. $\bar{f}$–$\bar{c}$–*a*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 11te, 8te und 6te; in F dur als 8te, 5te und 3te; in B dur als 12te, 9te und 7te; in A moll als 6te natürliche, 3te und 1te; in D moll als 10te, 7te natürliche und 5te; in G moll als 7te natürliche, 4te und 2te; in C moll als 11te, 8te und 6te erhöhte, endlich in B moll als 12te, 9te und 7te erhöhte Stufe. Nun die harmonischen Beispiele darüber:



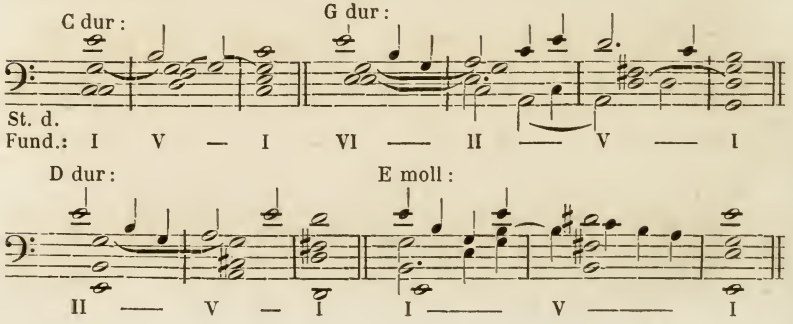


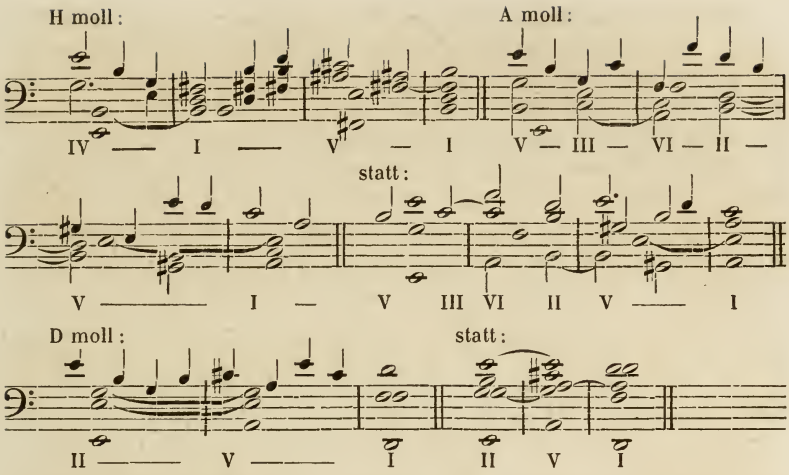
Diese Folge rückwärts, nämlich a–$\bar{c}$–$\bar{f}$, gilt für die nämlichen Tonleitern und kann auf folgende Weise harmonisch behandelt werden:



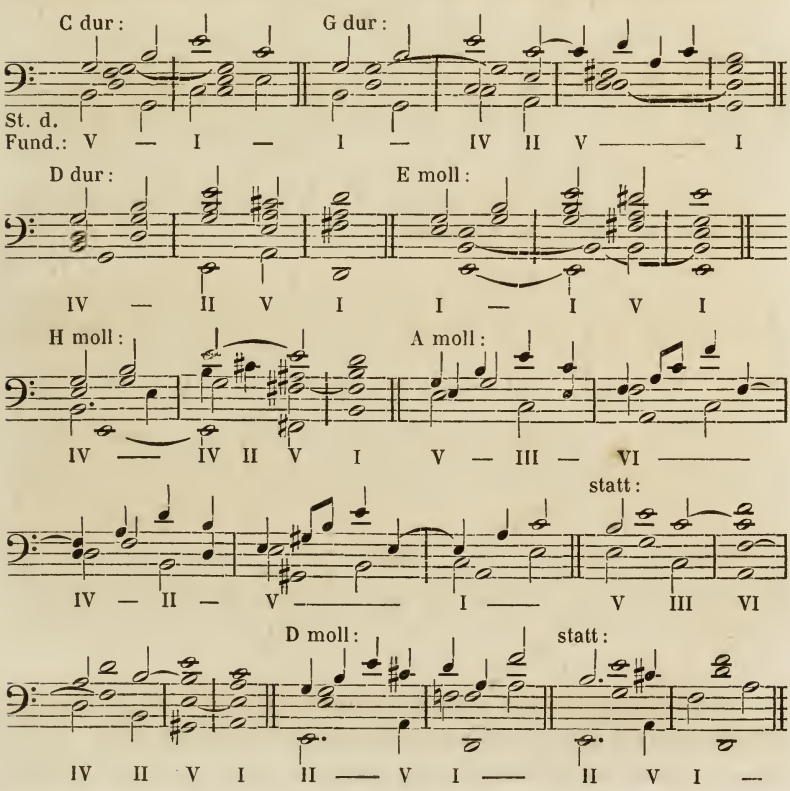


Zweite Untersuchung: wenn nach einem reinen Quartsprung ein grosser Terzsprung abwärts gemacht wird. Z. B. *ē–h–g*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 10te, 7te und 5te; in G dur als 6te, 3te und 1te; in D dur als 9te, 6te und 4te; in E moll als 8te, 5te und 3te; in H moll als 11te, 8te und 6te natürliche Stufe. In einer zusammengesetzten Melodie kommen sie auch vor: in A moll als 12te, 9te und 7te natürliche Stufe, endlich in D moll als 9te, 6te erhöhte und 4te Stufe. Die harmonische Behandlung kann folgende sein:

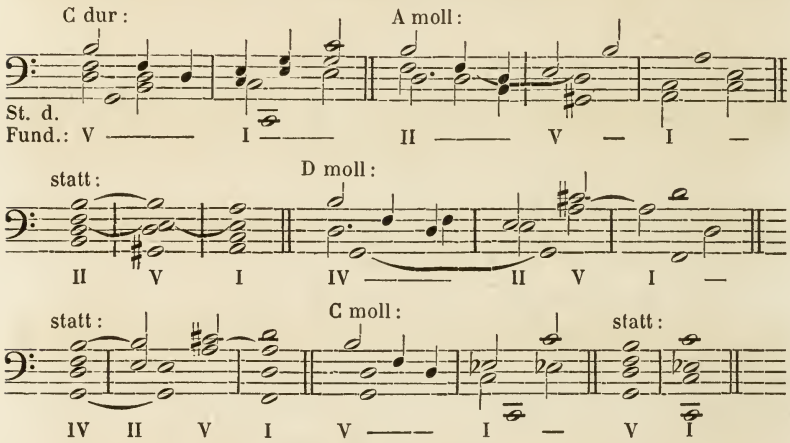




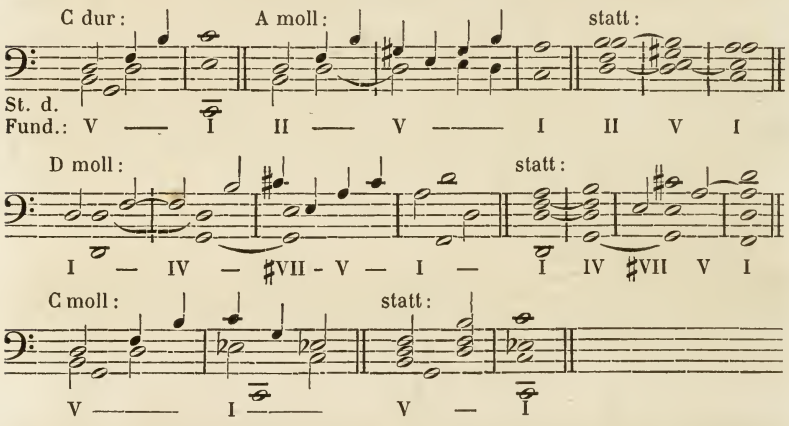
Diese Folge rückwärts, nämlich *g–h–ē*, gilt für dieselben Tonleitern und kann harmonisch auf folgende Art behandelt werden:



Dritte Untersuchung: wenn nach einem übermässigen Quartsprung ein kleiner Terzsprung abwärts gemacht wird. Z. B. *h–f–d*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 7te, 4te und 2te Stufe; in A moll als 9te, 6te natürliche und 4te Stufe, wonach die 5te Stufe zu folgen hat; in D moll, bei einer zusammengesetzten Melodie, als 6te erhöhte, 3te und 1te, wonach später die 7te erhöhte und 8te Stufe zu folgen haben; endlich in C moll als 7te erhöhte, 4te und 2te Stufe, wonach später die 8te Stufe zu folgen hat. Folgendes ist der Zusammenhang in der Melodie und deren harmonische Behandlung:

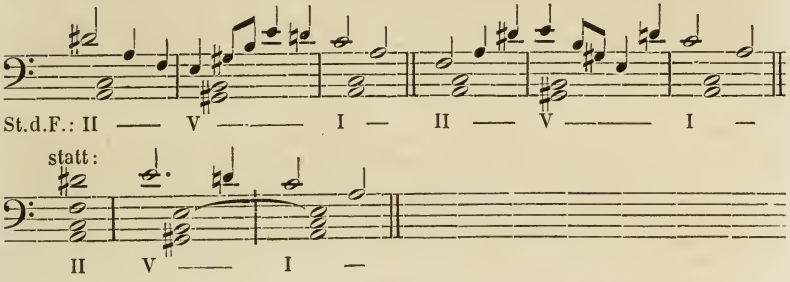


Diese Folge umgekehrt, nämlich *d–f–h*, kommt in den nämlichen Tonleitern vor. Hier die Beispiele:



Vierte Untersuchung: wenn nach einem übermässigen Quartsprung noch ein grosser Terzsprung abwärts gemacht wird. Z. B. *dis–a–f*. Diese nur für Instrumente geeignete Folge von Tönen kommt

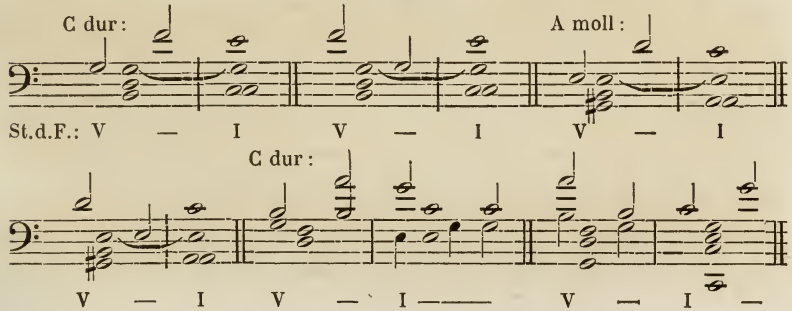
nur in der chromatischen A moll Leiter als 11te erhöhte, 8te und 6te natürliche Stufe vor und passt am besten zum Septnonaccord der 2ten Stufe mit erhöhter Terz und weggelassenem Grundton, welcher in den Dur-Dreiklang der Dominant sich auflöset, nach welchem dann die Tonica folgt. Rückwärts, nämlich *f–a–dis*, gilt das Nämliche. Z. B.

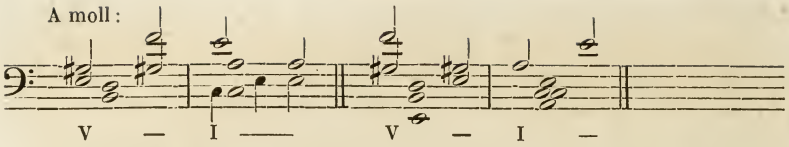


§ 18.

In den bisherigen Beispielen haben sich die aufgegebenen Melodien nur bis zu einer Quint oder Sext erstreckt, indem in gerader Richtung zwei Terzsprünge oder ein Terz- und ein Quartsprung, oder umgekehrt, gemacht wurden. Die directen Quint- und Sextsprünge können um so leichter den Lesern zur eigenen Uebung überlassen werden, als nichts wesentlich Neues dabei vorkommt. Also können sogleich die Septsprünge in Erwägung gezogen werden.

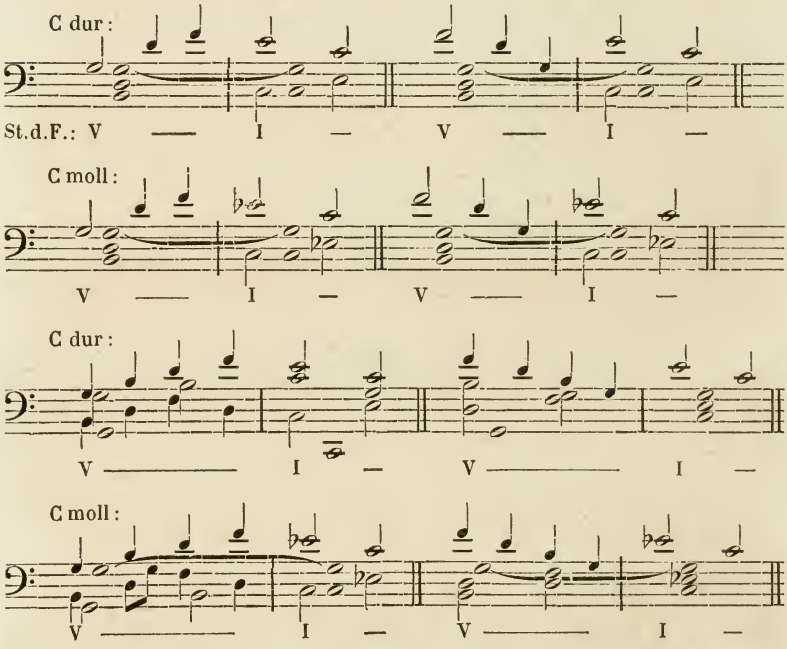
Die brauchbarsten Septsprünge in Dur und in Moll sind von der 5ten in die 11te Stufe und umgekehrt, womit der Grundton und die Sept des Dominantseptaccordes ausgedrückt werden. Nächst diesen ist in Dur jener von der 7ten bis 13ten Stufe und in Moll jener von der 7ten erhöhten bis zur 13ten natürlichen Stufe und umgekehrt, womit die Terz und Non des Septnonaccordes der Dominant ausgedrückt werden, brauchbar. Hier die Beispiele harmonisch dargestellt:



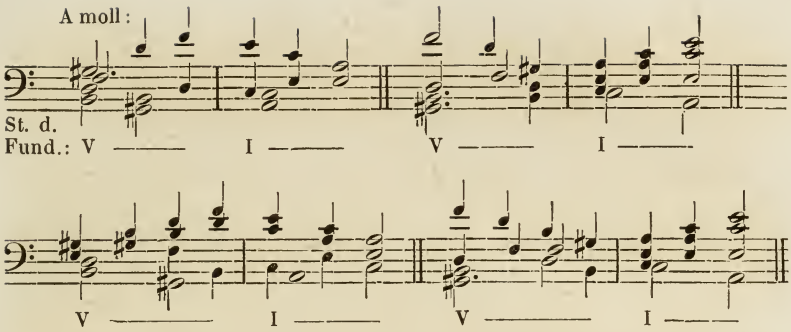


Anmerkung. Statt des verminderten Septsprunges eine übermässige Secund fortzuschreiten, ist weit weniger gebräuchlich; es liegt aber die nämliche Harmonie zu Grunde und braucht nicht besonders gezeigt zu werden.

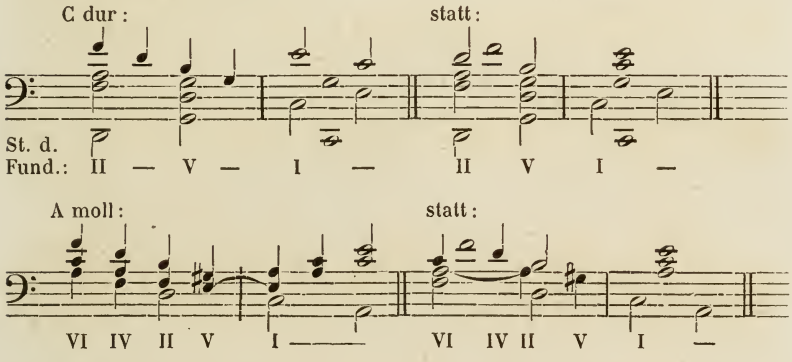
Wenn zuerst ein reiner Quintsprung und dann noch ein kleiner Terzsprung aufwärts, oder umgekehrt, gemacht wird, z. B. *g–d̄–f̄*, oder: *f̄–d̄–g*; oder wenn zuerst ein grosser, dann zwei kleine Terzsprünge aufwärts, oder umgekehrt, gemacht werden, z. B. *g–h–d̄–f̄*, oder: *f̄–d̄–h–g*: so wird ebenfalls der Septaccord der Dominant damit ausgedrückt, wie hier zu sehen:



Wenn zuerst ein falscher Quintsprung und dann noch ein kleiner Terzsprung aufwärts, oder dasselbe rückwärts, gemacht wird, z. B. *gis–d̄–f̄*, oder: *f̄–d̄–gis*; oder wenn drei kleine Terzsprünge auf- oder abwärts gemacht werden, z. B. *gis–h–d̄–f̄*, oder: *f̄–d̄–h–gis*: so wird der Septnonaccord der Dominant damit gemeint. Z. B.

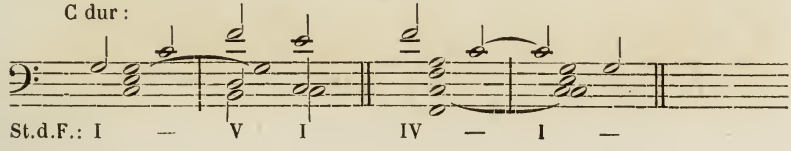


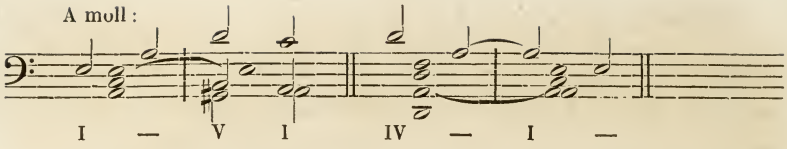
Wenn bei diesen Folgen absteigend auch die Anfangstöne zuerst als zu anderen Accorden gehörig betrachtet werden können, so müssen sie doch zuletzt als Sept oder Non behandelt werden, wie folgende Beispiele zeigen:



§ 19.

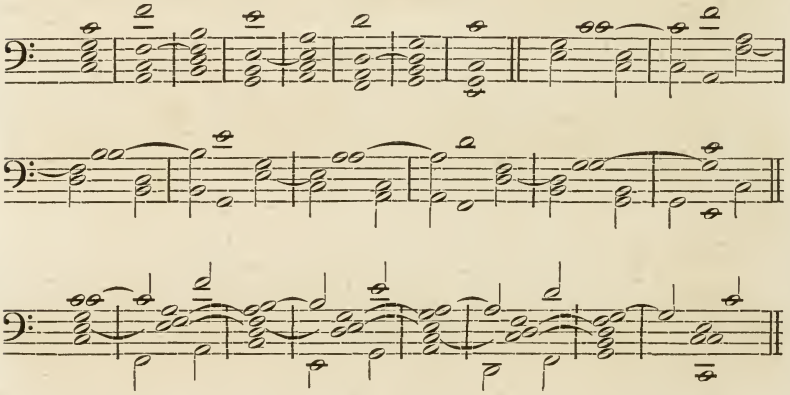
Zwei Quartsprünge in gerader Richtung machen in den äussersten Tönen eine Sept; darum taugen sie nur, wenn die äussersten Töne eine Dominantsept zusammen bilden, d. h. wenn der tiefste Ton die 5te, der mittlere die 8te und der höchste die 11te Stufe hat. Z. B. in C dur: *g–c̄–f̄*, oder in A moll: *e–a–d̄*. Hier folgt die harmonische Behandlung dieser zwei Quartsprünge in gerader Richtung, auf- oder abwärts:



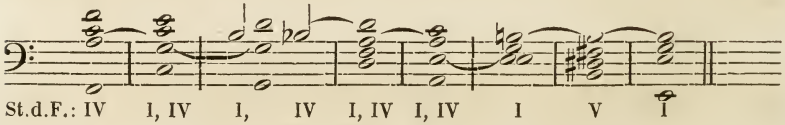


Für alle übrigen Fälle ist es besser, wenn statt des zweiten Quartsprunges aufwärts ein Quintsprung abwärts, und statt des zweiten Quartsprunges abwärts ein Quintsprung aufwärts gemacht wird.

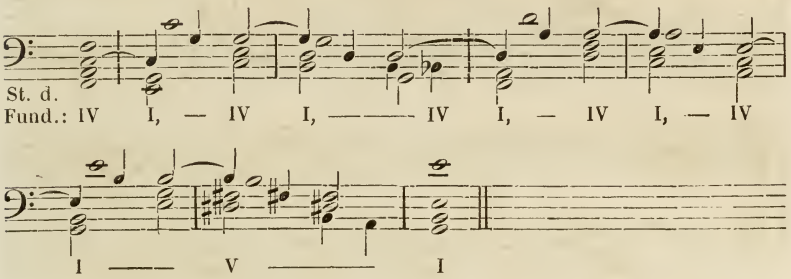
Wenn in der Melodie die natürlichste Folge des Fundamentes, nämlich abwechselnd eine Quart aufwärts und eine Quint abwärts vorkommt, z. B. in C dur: *c̄–f̄–h–ē–a–d̄–g–c̄*, da kann sich die Harmonie folgenderweise gestalten:



Eine Melodie, die abwechselnd eine Quint steigt und eine Quart fällt, kommt gewöhnlich im Bass vor, weil dieses im temperirten Systeme als eine Fundamentalfortschreitung gilt. Z. B. *F–c–G–d–A–e–H.* Hierbei wird *F* als Unterdominant und *c* als Tonica von C dur, dann *c* als Unterdominant und *G* als Tonica von G dur, dann *G* als Unterdominant und *d* als Tonica von D moll, dann *d* als Unterdominant und *A* als Tonica von A moll, dann *A* als Unterdominant, *e* als Tonica und *H* als Oberdominant von E moll betrachtet, wonach *E* wieder als Tonica nachfolgen muss, wie in folgendem Beispiele zu sehen ist:

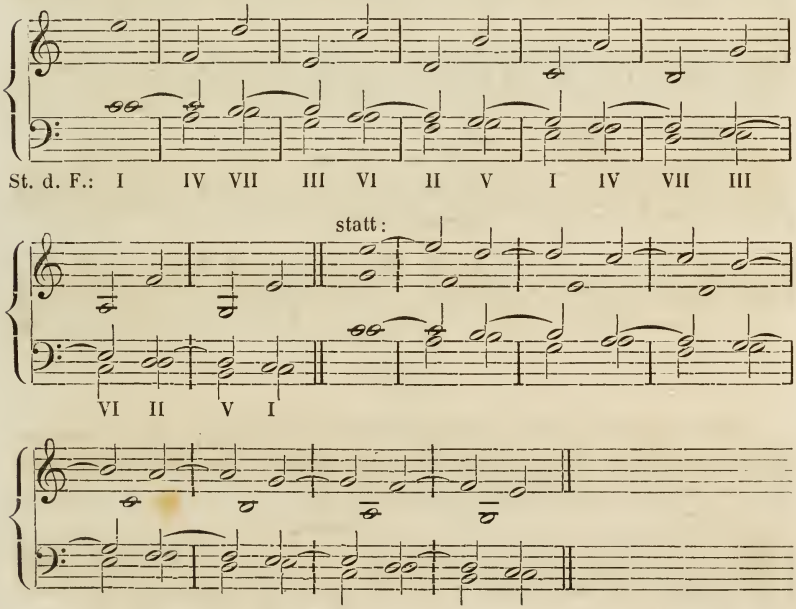


Wenn die vorstehende Bassfolge mit der Oberstimme ausgedrückt werden soll, so kann die harmonische Behandlung folgenderweise sein:



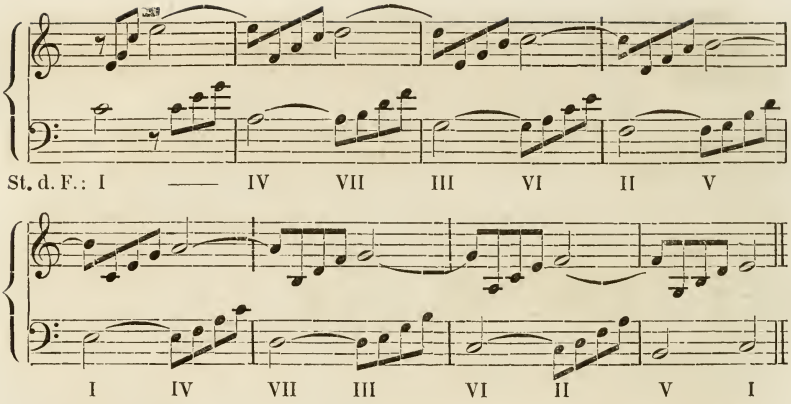
§ 20.

Wenn die Melodie abwechselnd um eine Sept fällt und um eine Sext steigt, z. B. in C dur: *e̿–f̄–d̿–e̿–c̿–d̄–h̄–c̄–ā–h–ḡ–a–f̄–g–ē*, so ist sie aus zwei Stimmen zusammengesetzt, wie man aus der Vergleichung der beiden folgenden Beispiele sehen kann.

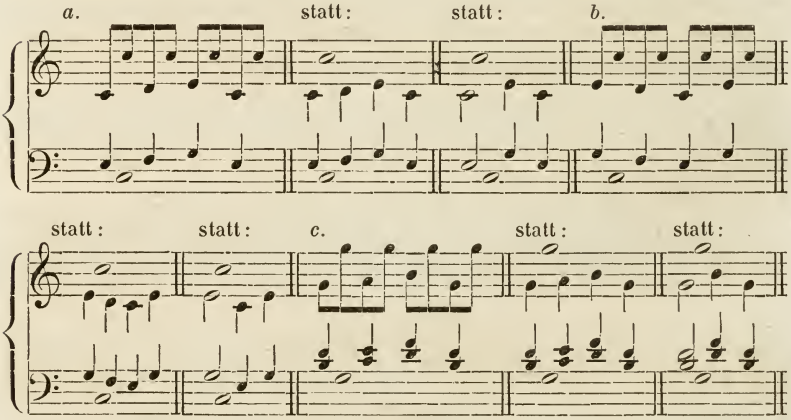


Hieraus erklärt sich auch, warum nach dem Septsprung abwärts ein Sextsprung aufwärts geschehen muss.

Wenn die Melodie noch zusammengesetzter erscheint, so kann diese Accordfolge auch mit zwei Stimmen dargestellt werden. Z. B.

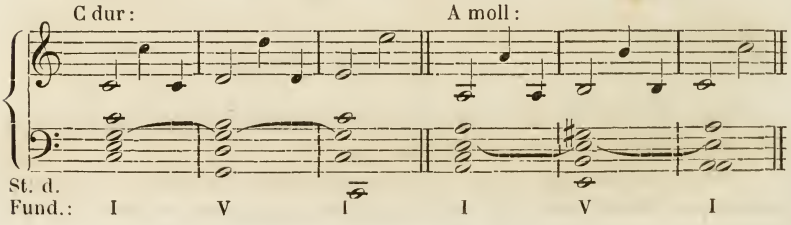


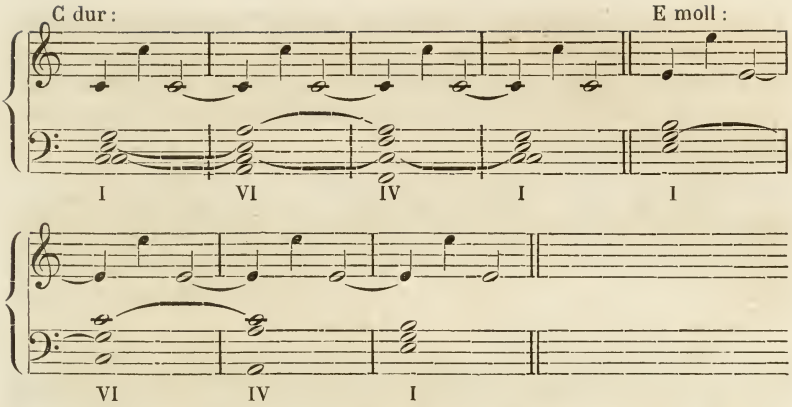
In einer zusammengesetzten Melodie kann der Septsprung noch in folgenden Fällen vorkommen, wo man ihn einen durchgehenden Septsprung nennen könnte.



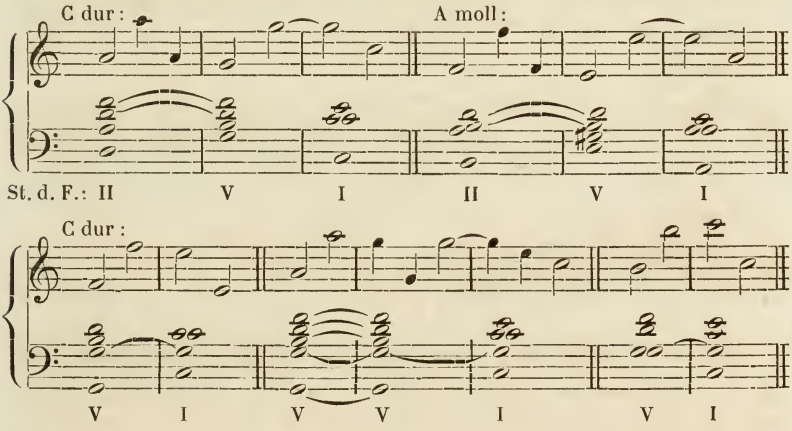
§ 21.

Der Octavsprung bedeutet am natürlichsten einen verdoppelten Grundton, eine verdoppelte reine Quint, oder die verdoppelte Terz eines Dur- oder Moll-Accordes. Z. B.





Wenn ausserordentlicherweise der Octavsprung eine verdoppelte unreine oder falsche Quint, eine verdoppelte Sept oder Non, oder einen verdoppelten Leitton vorstellen soll, so ist billig, dass durch einen zweiten Octavsprung die Lösung des ersteren erfolge. Z. B.

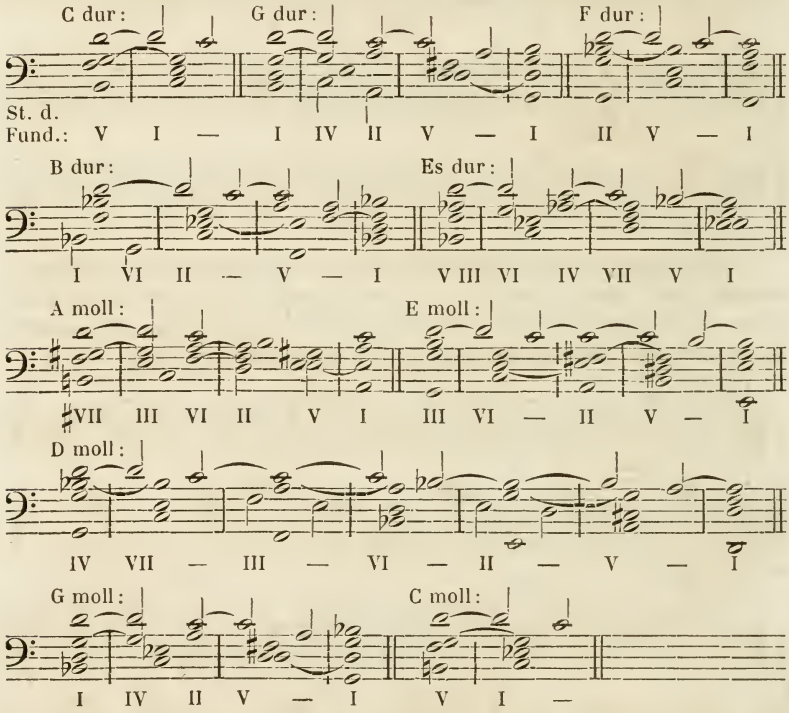


§ 22.

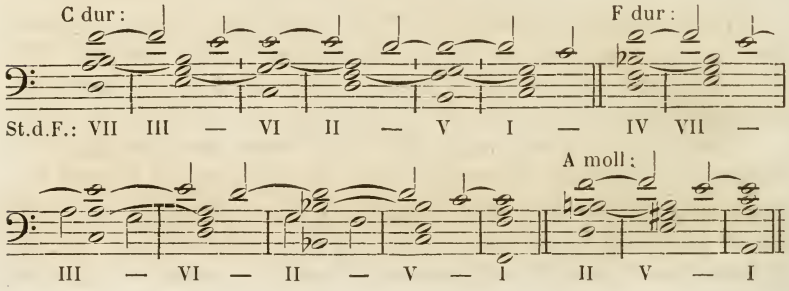
Die Vorhalte, nämlich die Non, Undez und Tredez, nehmen ihre Fortschreitung um eine grosse oder kleine Secund abwärts. Wie vieldeutig auch dieses werden kann, sollen die folgenden Untersuchungen zeigen.

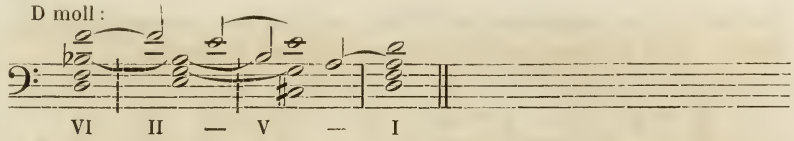
Erste Untersuchung: wenn die Non, welche durch die Quint des vorigen Fundamentes vorbereitet wird, um eine grosse Secund abwärts geht. Z. B. $\bar{d}$–$\bar{c}$. Diese Töne können vorkommen: in C dur als 2te und 1te Stufe, in G dur als 5te und 4te, in F dur als 6te und 5te, in B dur als 3te und 2te, in Es dur als 7te und 6te; ferner in A moll als

4te und 3te, in E moll als 7te natürliche und 6te natürliche, in D moll als 8te und 7te natürliche Stufe, in G moll als 5te und 4te, und in C moll als 2te und 1te Stufe. Je nachdem ein Fundament näher oder entfernter vom Ziele ist, werden die harmonischen Beispiele kürzer oder länger, wie hier folgt:

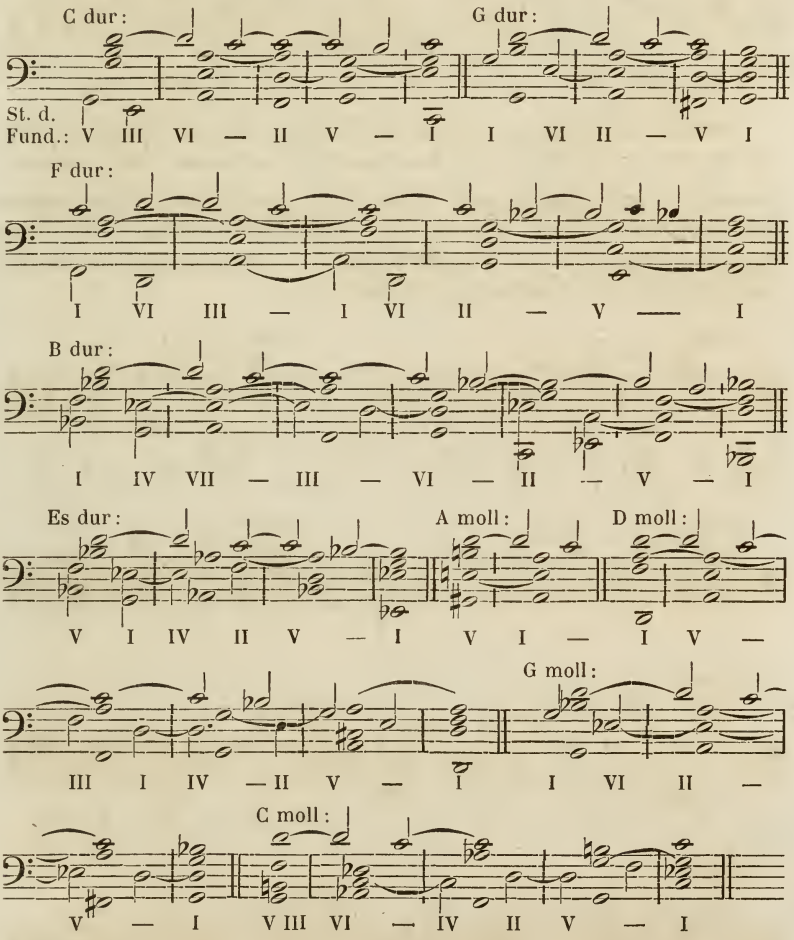


Zweite Untersuchung: wenn die Non (vorbereitet wie zuvor) um eine kleine Secund abwärts geht. Z. B. $\bar{f}$–$\bar{e}$. Diese Töne finden sich: in C dur als 4te und 3te, in F dur als 8te und 7te, in A moll als 6te natürliche und 5te, und in D moll als 3te und 2te Stufe. Hier die darauf bezüglichen harmonischen Beispiele:



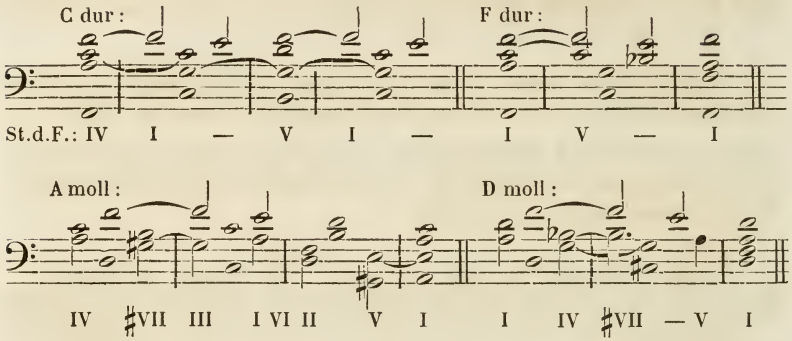


Dritte Untersuchung: wenn die Undez, welche durch die Octav oder durch die Sept des vorigen Fundamentes vorbereitet wird, um eine grosse Secund abwärts geht. Z. B. $\bar{d}$–$\bar{c}$. Diese Töne kommen in den nämlichen Tonleitern vor, wie bei der ersten Untersuchung. Hier die harmonischen Beispiele:

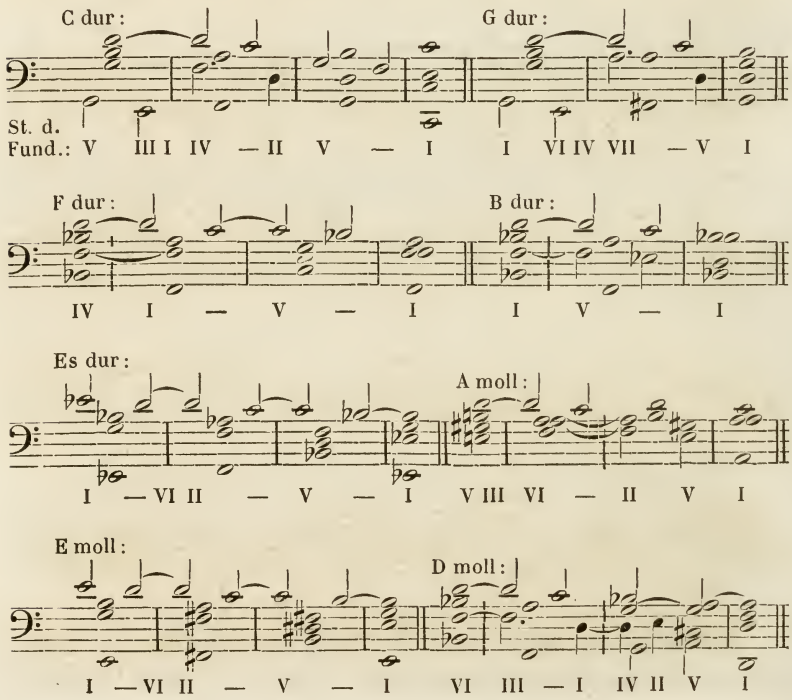


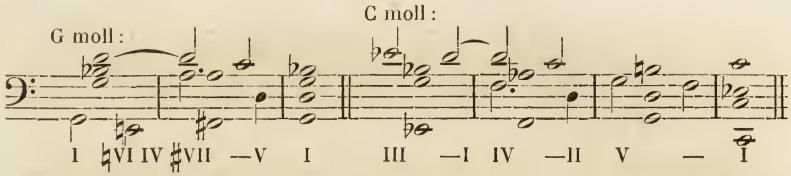
Vierte Untersuchung: wenn die Undez (vorbereitet wie zuvor) um eine kleine Secund abwärts geht. Z. B. $\bar{f}$–$\bar{e}$. Diese Töne fin-

den sich in den nämlichen Tonleitern, wie bei der zweiten Untersuchung. Hier die dazu gehörigen harmonischen Beispiele:

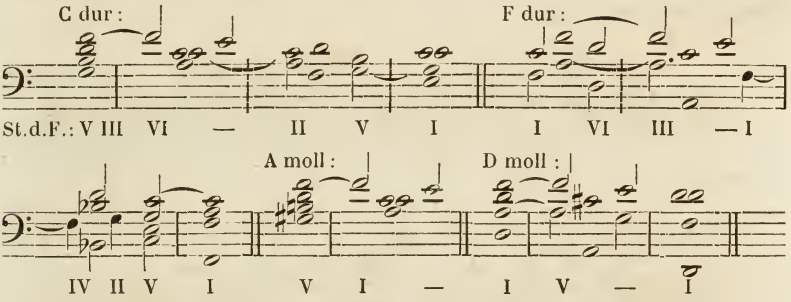


Fünfte Untersuchung: wenn die Tredez, welche durch die Terz oder durch die Non des vorigen Fundamentes vorbereitet wird, um eine grosse Secund abwärts geht. Z. B. $\bar{d}$–$\bar{c}$, welche Töne in denselben Tonleitern vorkommen, wie bei der ersten Untersuchung. Wenn in folgenden Beispielen der Grundton der Non verschwiegen wird, so wird er durch das Fundament geoffenbart.





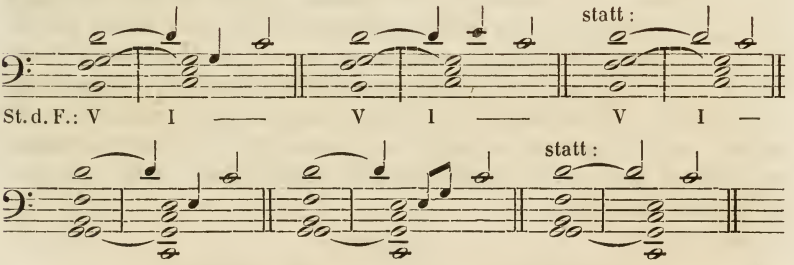
Sechste Untersuchung: wenn die Tredez (vorbereitet wie zuvor) um eine kleine Secund abwärts geht. Z. B. $\bar{f}$-$\bar{e}$, welche Töne in den nämlichen Tonleitern vorkommen, wie bei der zweiten Untersuchung. Hier die Beispiele:



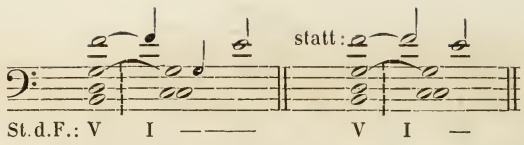
§ 23.

Verzierungen bei der Auflösung der Vorhalte.

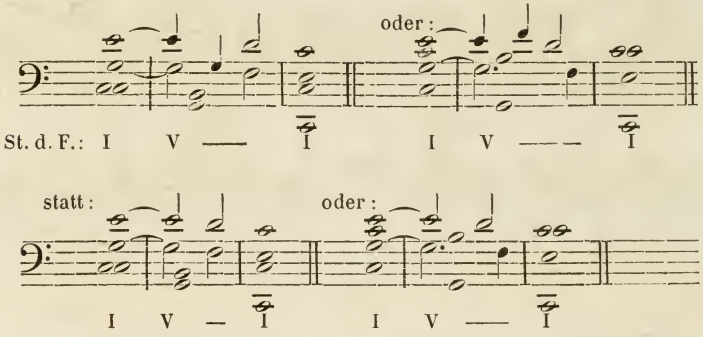
Die Non kann vor ihrer Auflösung in die Octav noch in die Quint oder Terz desselben Fundamentes springen, und zwar um von der Non in die Quint zu gelangen, ist ein Quintsprung abwärts nöthig, und ein Secundschritt aufwärts oder ein Septsprung abwärts ist nöthig, um von der Non in die Terz zu gelangen. Als harmonisches Beispiel folgt hier die verzierte Auflösung der Non der Tonica von C dur, vorbereitet durch die Quint der Dominant.



Die Undez kann vor ihrer Auflösung in die Dez, mittelst eines Septsprunges abwärts, in die Quint desselben Fundamentes springen. Als harmonisches Beispiel folgt hier die verzierte Auflösung der Undez der Tonica von C dur, vorbereitet durch die Sept der Dominant.



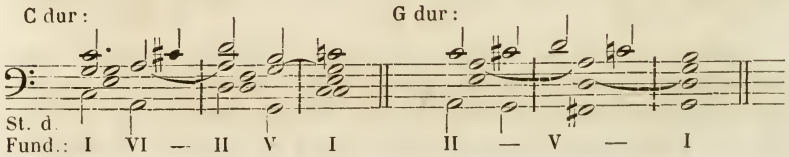
Bei der Tredez ist in dem Falle, dass ihr Fundament die Dominant ist, die Verzierung möglich, dass sie vor ihrer Auflösung in die Duodez um eine Sext herab in die Octav desselben Fundamentes springt oder um eine Stufe aufwärts in die Sept desselben geht. Als harmonisches Beispiel folgendes, wo die Tredez durch die Terz der Tonica vorbereitet ist.

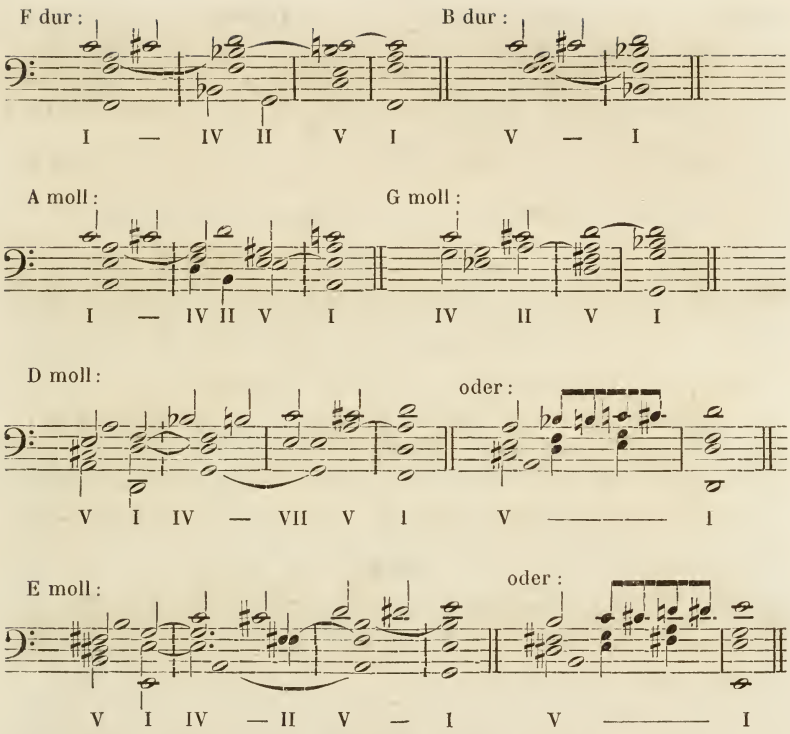


§ 24.

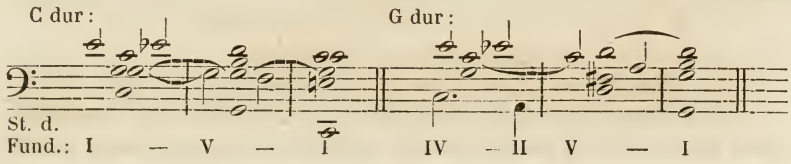
Chromatische Schritte der Melodie.

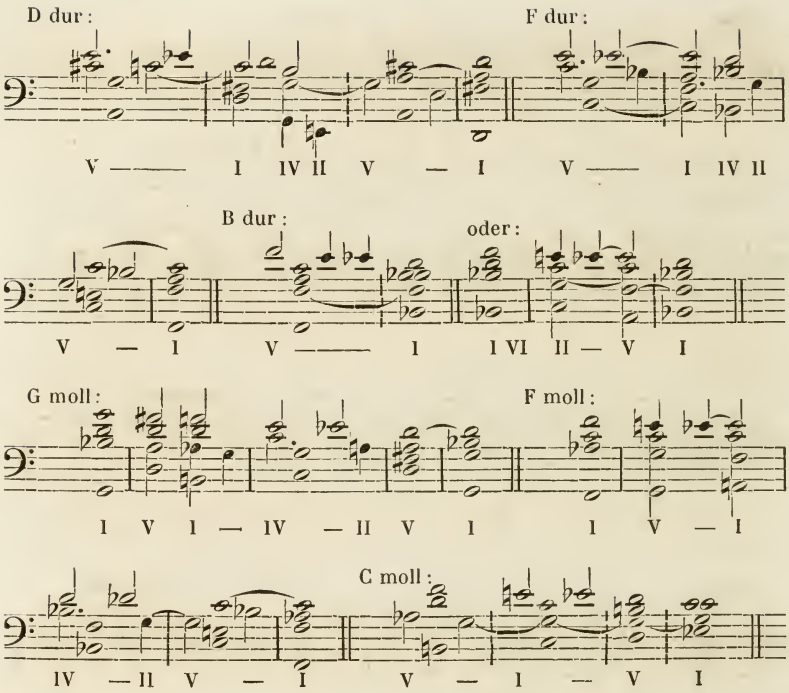
Erste Untersuchung· wenn die Melodie zuerst um einen kleinen halben Ton und dann um eine kleine Secund steigt. Z. B. *c–cis–d*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 1te, 1te erhöhte und 2te Stufe; in G dur als 4te, 4te erhöhte und 5te Stufe; in F dur als 5te, 5te erhöhte und 6te Stufe; in B dur als 2te, 2te erhöhte und 3te Stufe; in A moll als 3te, 3te erhöhte und 4te Stufe; in G moll als 4te, 4te erhöhte und 5te Stufe. Kennbar für D moll kommen sie vor als 7te natürliche, 7te erhöhte und 8te Stufe, wenn die 5te, 6te natürliche und 6te erhöhte Stufe vorhergehen. Kennbar für E moll kommen sie als 6te natürliche, 6te erhöhte und 7te natürliche Stufe vor, wenn die 5te Stufe vorangeht und zuletzt noch die 7te erhöhte und 8te Stufe folgen. Hier die harmonischen Beispiele:





Zweite Untersuchung: wenn die Melodie zuerst um einen kleinen halben Ton und dann um eine kleine Secund fällt. Z. B. *e̅–es̅–d̅*. Diese Töne kommen vor: in C dur als 3te, 3te erniedrigte und 2te Stufe; in G dur als 6te, 6te erniedrigte und 5te Stufe; in D dur als 2te, 2te erniedrigte und 1te Stufe; in F dur als 7te, 7te erniedrigte und 6te Stufe; in B dur als 4te erhöhte, 4te natürliche und 3te Stufe, wenn die 5te Stufe vorausgeht; in G moll als 6te erhöhte, 6te natürliche und 5te Stufe, wenn die 8te, 7te erhöhte und 7te natürliche Stufe vorangehen; in F moll als 7te erhöhte, 7te natürliche und 6te erhöhte Stufe, wenn die 8te Stufe vorangeht und zuletzt noch die 6te natürliche und 5te Stufe nachfolgen; in C moll als 3te erhöhte, 3te natürliche und 2te Stufe, wenn die 4te Stufe vorausgeht. Hier die harmonische Behandlung:





§ 25.

Nach dieser allgemeinen Uebersicht des Harmonisirens gegebener Melodien wird es nützlich sein, die verschiedenen Arten der harmonischen Sätze nach einander vorzunehmen, und zwar in Dur, in Moll und mit Tonwechslungen. Diese Arten sind:

1. mit lauter reinen Dreiklängen;

2. dieselben gemischt mit Sextaccorden, welche Umkehrungen reiner Dreiklänge sind;

3. die vorhergehenden gemischt mit derlei Quartsextaccorden;

4. die vorherigen gemischt mit den übrigen Dreiklängen der diatonischen Leiter und deren Verwechslungen sammt dem Septaccord der Dominant und seinen Verwechslungen;

5. die vorhergehenden gemischt mit allen Septaccorden der diatonischen Leiter und deren Umkehrungen;

6. die vorigen Accorde mit Vorhalten gemischt;

7. dieselben mit diatonischen Durchgängen;

8. dieselben mit chromatischen Durchgängen.

Diese Beispiele bilden gleichsam eine Geschichte des harmonischen Satzes, wie er vom Einfachen anfing und nach und nach immer

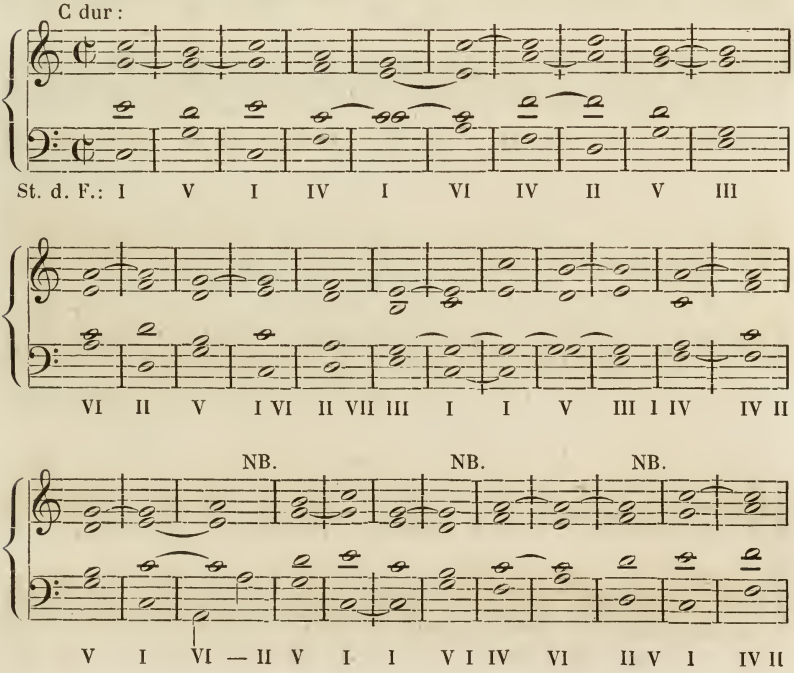
zusammengesetzter wurde. Dass übrigens schon bei den Beispielen mit lauter reinen Dreiklängen viel Zusammengesetztes vorkommt, werden die Leser bald zu bemerken die Gelegenheit haben.

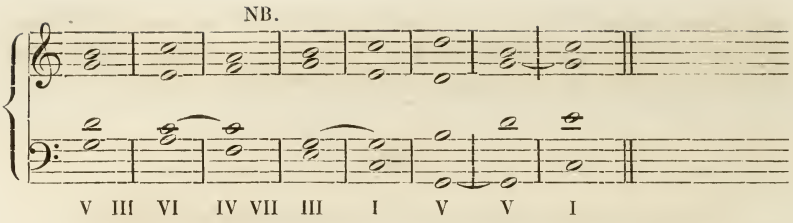
§ 26.

Harmonische Sätze mit reinen Dreiklängen.

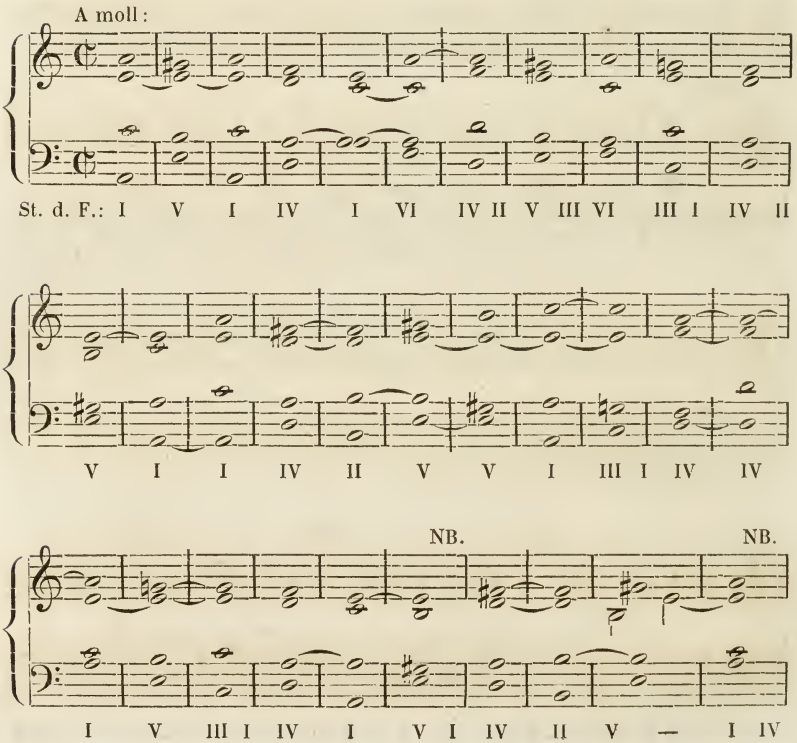
Gleich zuerst muss erwähnt werden, dass man im temperirten Systeme auch den Dreiklang der 2ten Stufe in der Dur-Tonleiter, so wie den Moll-Dreiklang der 2ten Stufe in der Moll-Tonleiter, so wie in letzterer auch den Dreiklang der 7ten natürlichen Stufe als rein annimmt; obgleich dieses im natürlichen Systeme nicht der Fall wäre.

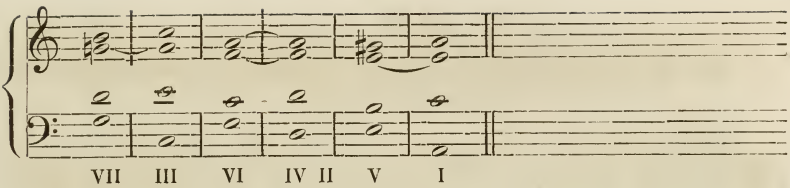
Die Zahl der richtigen Fundamentalschritte ist so klein, dass man gerade in solchen Sätzen auch zu den künstlichen Harmonieschritten, wozu besonders die stufenweise Folge von Dreiklängen gehört, Zuflucht nehmen muss, bei welchen erlaubt wird, dass eine Sept, deren Fundament nicht gehört wird, auch steigen, sogar springen darf, nur nicht im Bass, welcher immer regelmässig zu schreiten hat. Darum sind in den folgenden Beispielen auch die zur Erklärung nöthigen, wenn auch unhörbaren Zwischenfundamente angezeigt.





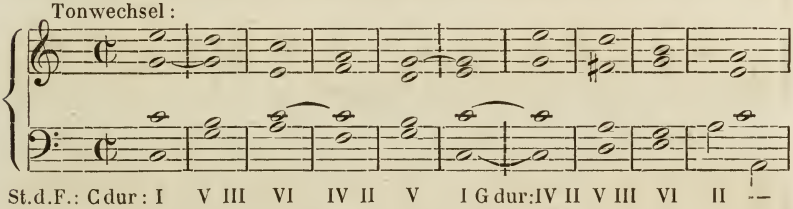
Anmerkung. Bei den vier NB. schreitet sogar die Non des unhörbaren Fundamentes unregelmässig fort. Wenn es nicht um lauter reine Dreiklänge zu thun wäre, so könnte damit geholfen werden, wenn bei den drei ersten NB. in der zweiten Hälfte des Taktes statt der Non die Terz des unhörbaren Fundamentes genommen würde; dann würde in der zweiten Hälfte dieser Takte ein Sextaccord zum Vorschein kommen. Bei dem vierten NB. müsste der Tenor in der zweiten Hälfte des Taktes statt der Non die Octav des unhörbaren Fundamentes nehmen; ferner müsste der Alt statt der falschen Quint die Terz des unhörbaren Fundamentes haben, und endlich müsste der Sopran statt der Sept die Octav des unhörbaren Fundamentes nehmen; dann würde in der zweiten Hälfte dieses Taktes ein Quartsextaccord zum Vorschein kommen. Wenn man aber nur mit reinen Dreiklängen arbeiten soll, so muss man, nach dem Beispiele der Alten, auch von diesen Freiheiten Gebrauch machen.

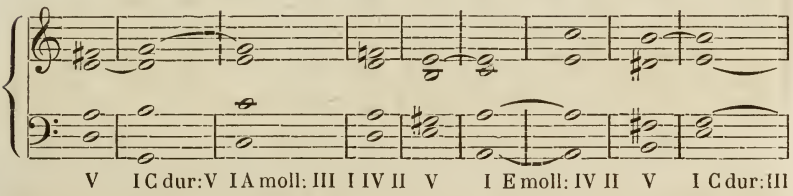


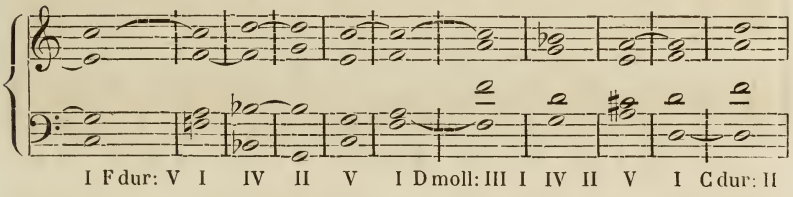


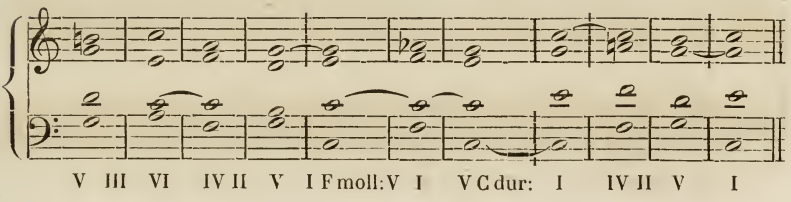
Anmerkung. Bei dem ersten NB. müsste in der zweiten Hälfte des Taktes im Alt statt der Non die Terz des unhörbaren Fundamentes sein, so wie im Tenor eben daselbst statt der Sept die Octav desselben; dann würde in der zweiten Hälfte dieses Taktes ein Quartsextaccord erscheinen. Bei dem zweiten NB. wäre hinlänglich, wenn der Alt in der zweiten Hälfte des Taktes statt der Non die Terz des unhörbaren Fundamentes nähme; dann würde in dieser zweiten Takthälfte ein Sextaccord zum Vorschein kommen. Zwar hätten diese üblen Fortschreitungen der Non auch mit blossen Dreiklängen vermieden werden können, aber es galt zu zeigen, dass die Alten dergleichen Freiheiten ohne alles Bedenken ausübten, wenn die Melodie Veranlassung dazu gab.

Tonwechsel:





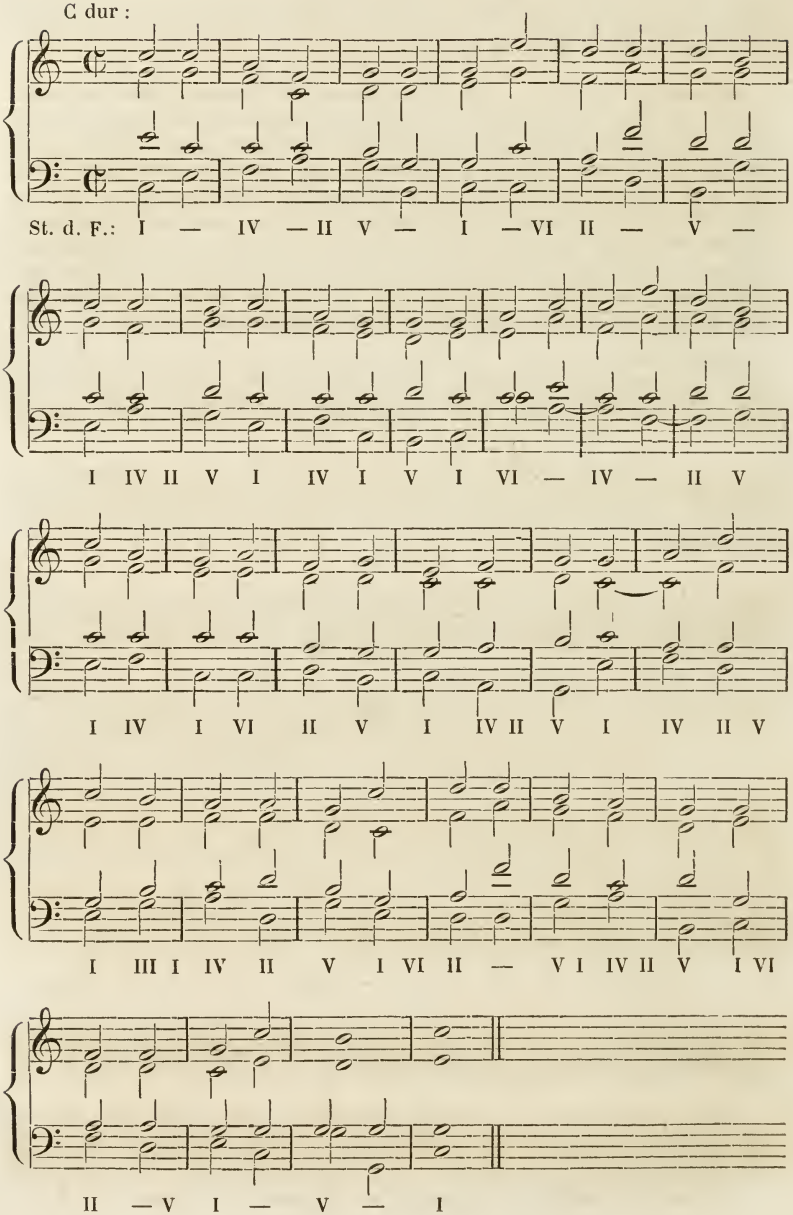


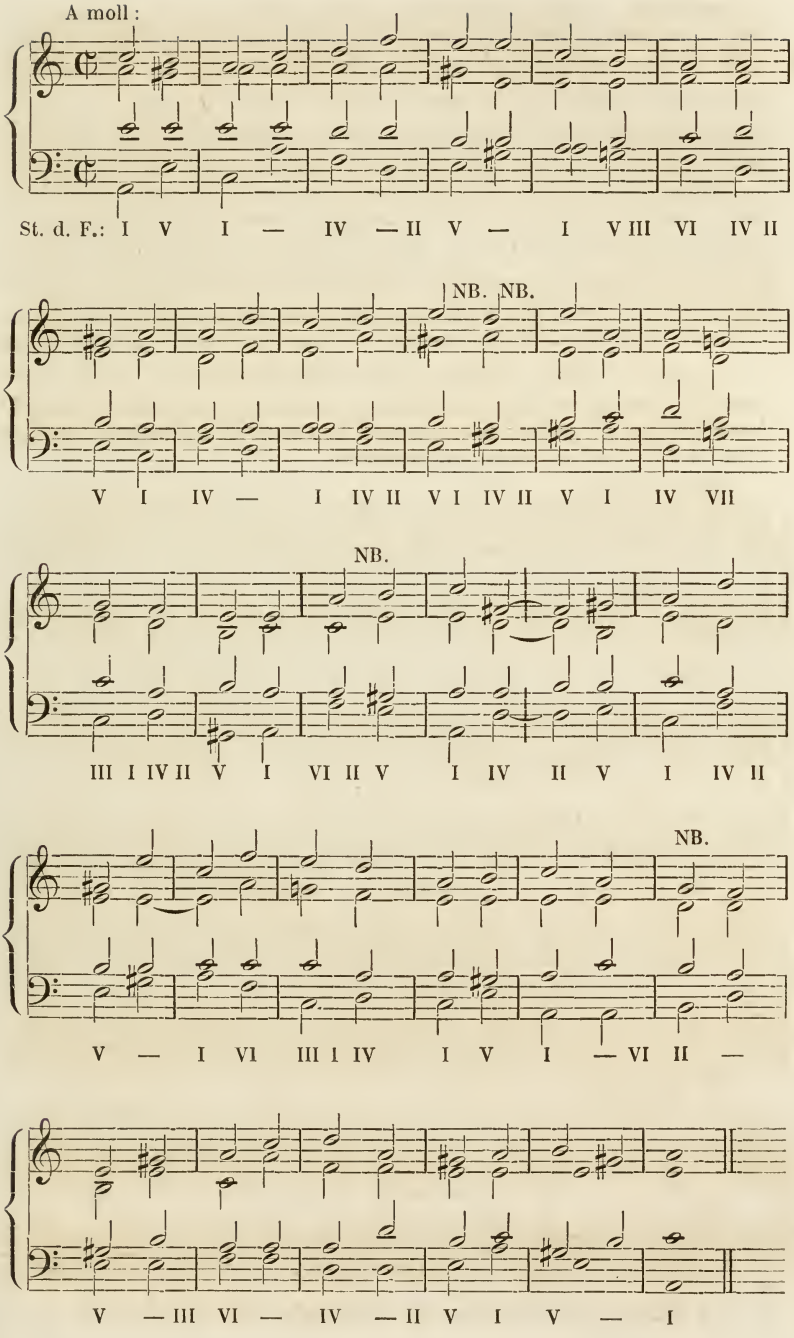


§ 27.

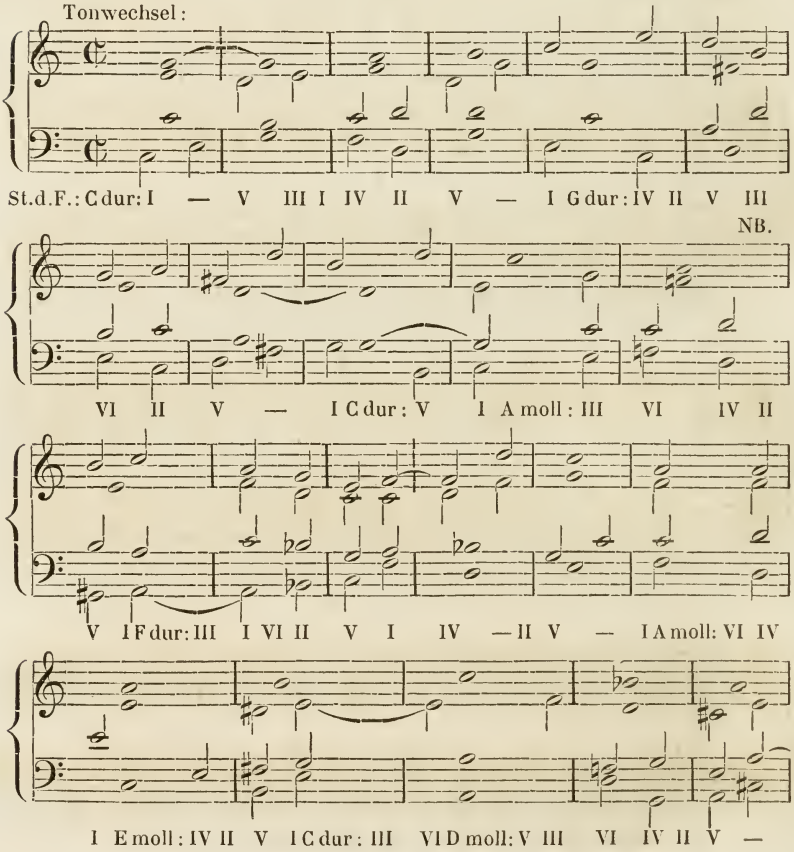
Beispiele mit reinen Dreiklängen und solchen Sextaccorden.

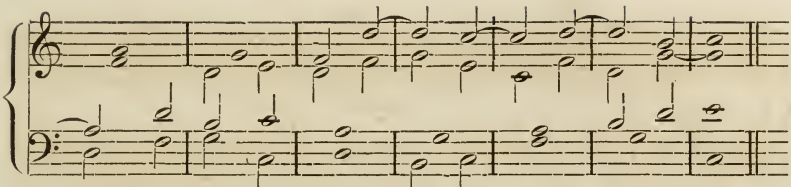
C dur :




A moll :
St. d. F.: I V I — IV — II V — I V III VI IV II
NB. NB.
V I IV — I IV II V I IV II V I IV VII
NB.
III I IV II V I VI II V I IV II V I IV II
NB.
V — I VI III I IV I V I — VI II —
V — III VI — IV — II V I V — I

Anmerkung. In diesem Beispiele finden sich wieder vier NB., welche Freiheiten andeuten, welche nach Weise der Alten geduldet werden. In dem Takte, wo die zwei ersten NB. stehen, müsste im Alt das $\overline{gis}$ nur ein Viertheil dauern, das $\overline{a}$ würde dann das zweite und dritte Viertheil einnehmen, und beim vierten Viertheile könnte $\overline{fis}$ kommen; im Tenor müsste das *h* nur ein Viertheil dauern, und beim zweiten Viertheile würde $\overline{c}$ kommen, das *a* müsste nur das dritte Viertheil dauern, und beim vierten müsste *h* kommen; dann wäre beim zweiten und beim vierten Viertheile ein Quartsextaccord, welcher aber hier noch nicht im Gebrauche ist. Bei dem dritten NB. sollte das $\overline{a}$ im Sopran nur ein Viertheil dauern und beim zweiten Viertheile schon $\overline{h}$ haben, und im Alt sollte $\overline{c}$ nur ein Viertheil dauern und beim zweiten $\overline{d}$ sein; damit käme beim zweiten Viertheile ein Terzquartsextaccord, dessen Gebrauch hier vermieden werden soll. Bei dem vierten NB. sollte im Sopran das $\overline{a}$ vom vorigen Takte noch ein Viertheil als Sept von *H* dauern, weil das $\overline{g}$ nur als eine durchgehende Tredez gilt, welche aber deswegen hier als unregelmässiger Durchgang geduldet wird, weil ein Sextaccord erscheint.

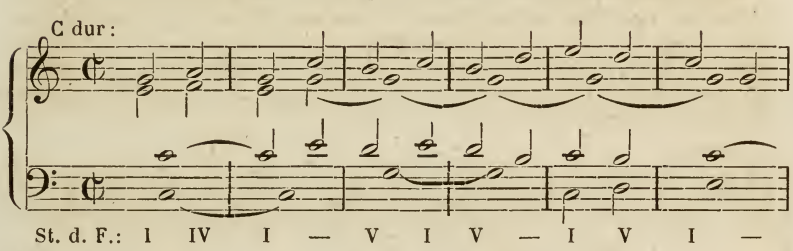


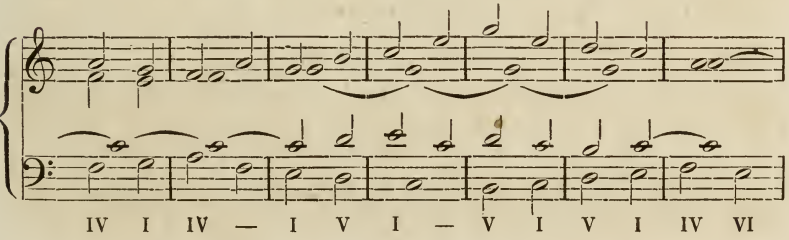


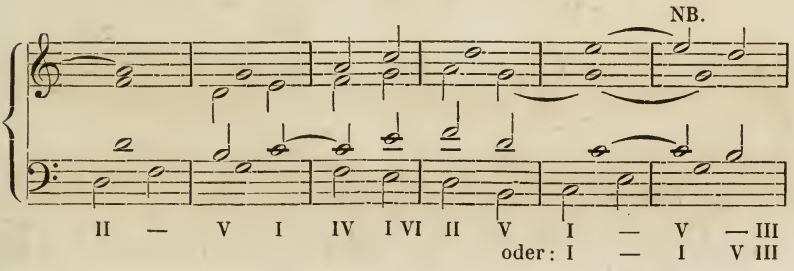
Anmerkung. Bei dem in diesem Beispiele vorkommenden NB. müsste in demselben Takte das $\bar{a}$ im Sopran nur drei Viertheile dauern und beim vierten Viertheile $\bar{h}$ kommen; es wäre aber ein Sextaccord, der die Umkehrung eines falschen Dreiklangs ist, herausgekommen, welcher hier noch nicht im Gebrauche ist.

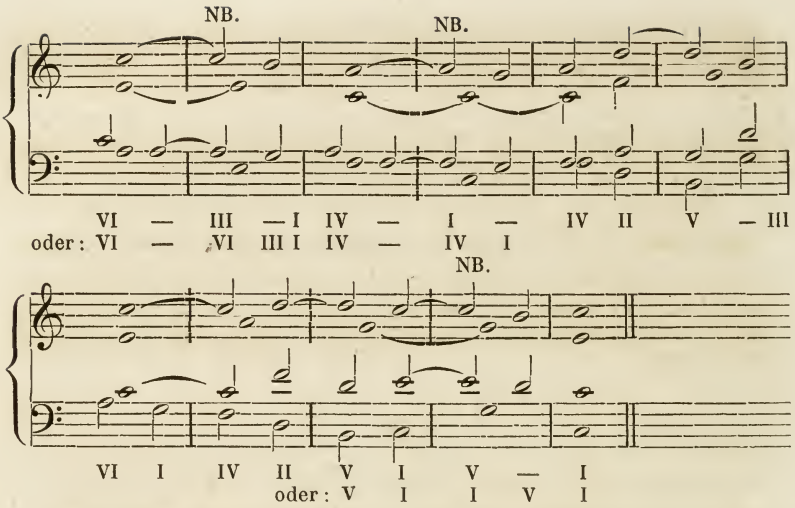
§ 28.

Beispiele mit reinen Dreiklängen, solchen Sextaccorden und Quartsextaccorden.

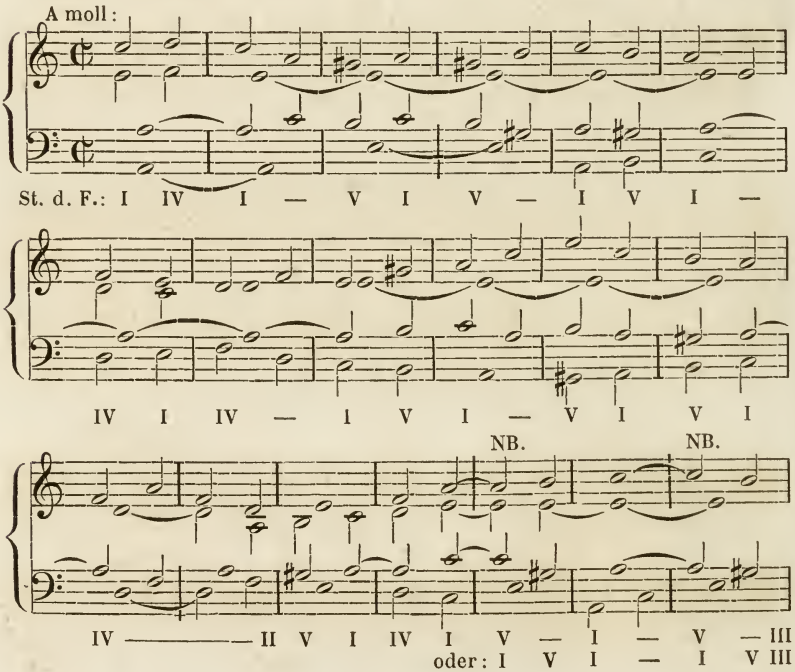


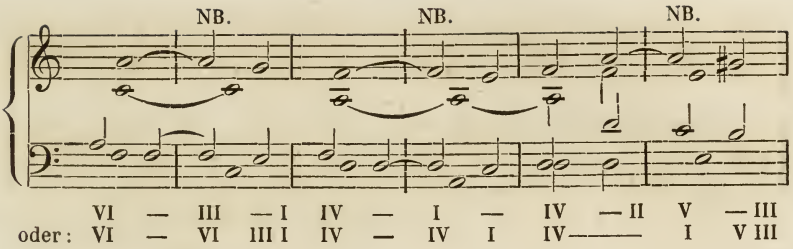


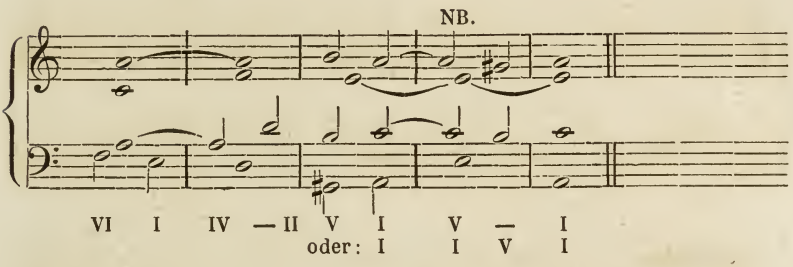


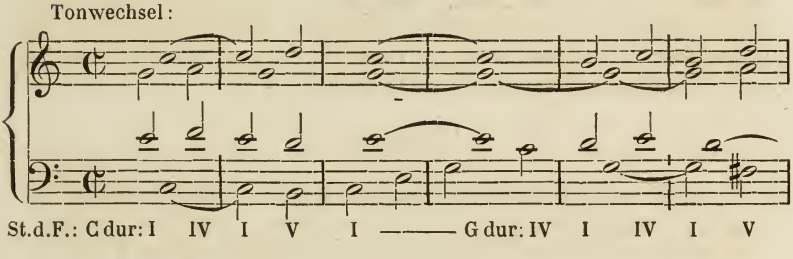


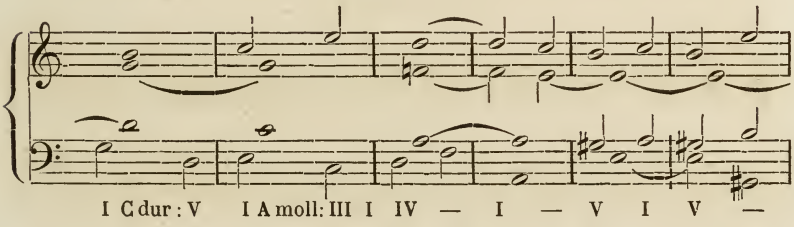
Anmerkung. In den vier Takten, wo die NB. vorkommen, kann der Quartsextaccord entweder als Umkehrung des Dreiklangs oder als Vorhalt angesehen werden, darum sind an diesen Orten zweierlei Fundamente. Für die Gesetze des Taktes ist es an diesen Orten das Beste, den Quartsextaccord als Vorhalt anzusehen. Diese Bemerkung gilt auch bei den sechs NB. des folgenden Beispiels in A moll.

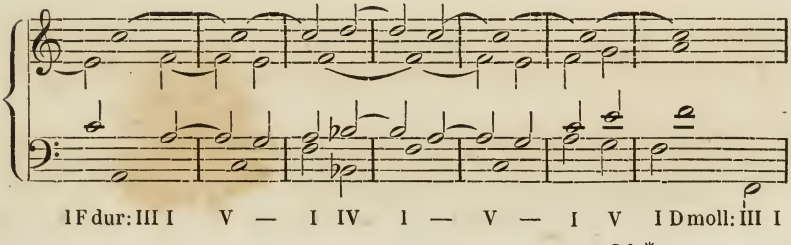


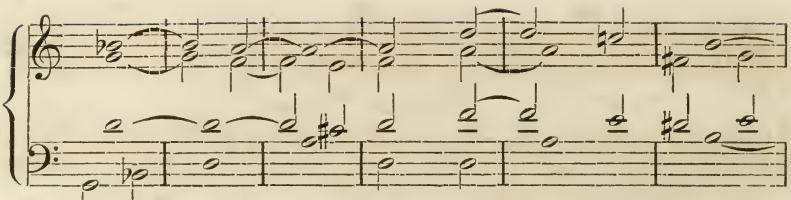

NB.
NB.
NB.
VI — III — I IV — I — IV — II V — III
oder: VI — VI III I IV — IV I IV——— I V III

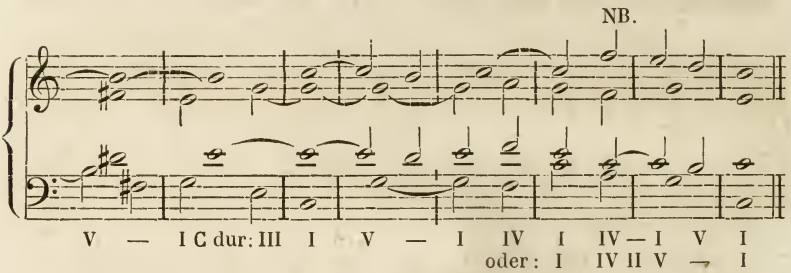

NB.
VI I IV — II V I V — I
oder: I I V I


Tonwechsel:
St.d.F.: C dur: I IV I V I ——— G dur: IV I IV I V


I C dur: V I A moll: III I IV — I — V I V —


I F dur: III I V — I IV I — V — I V I D moll: III I

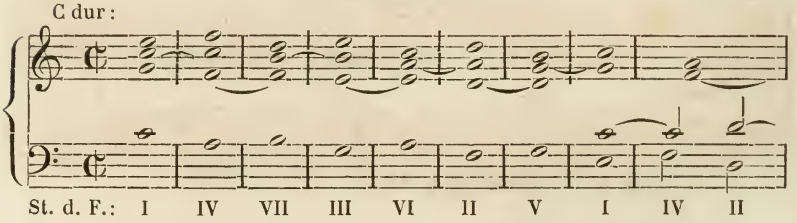


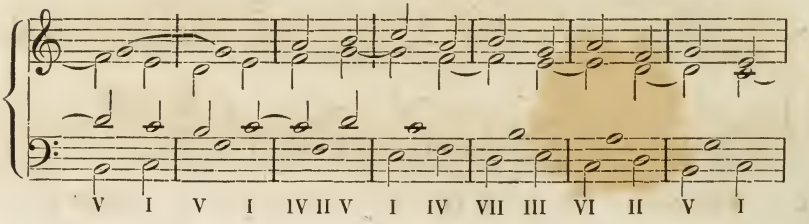


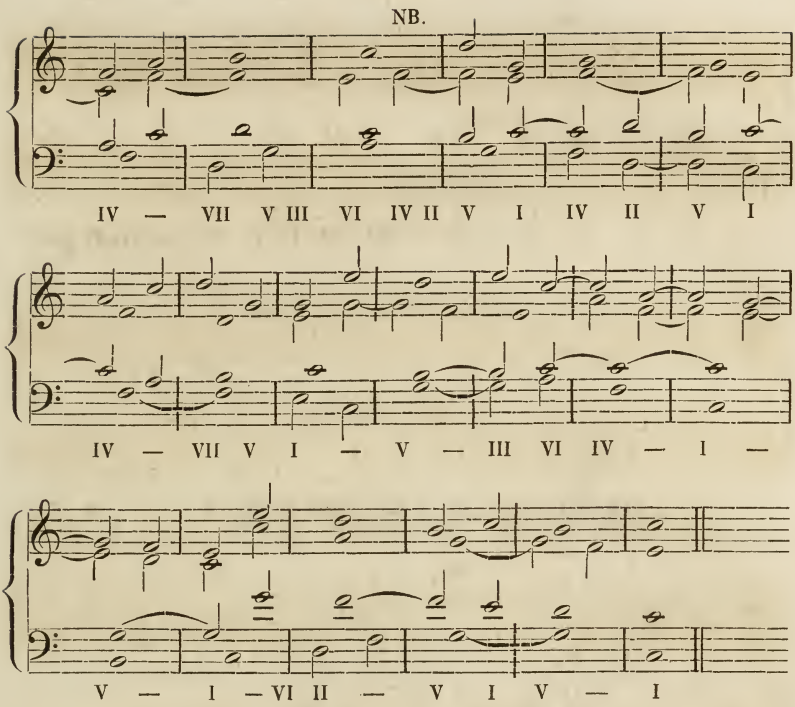
Anmerkung. In diesem Beispiele ist beim Quartsextaccord, so oft er ein Vorhalt war, nur ein Fundament gesetzt worden. Nur bei den letzten Takten bei NB. muss man entweder eine Umkehrung des Dreiklangs unter dem Quartsextaccord verstehen, oder das $\bar{\bar{e}}$ im Sopran muss als eine Tredez im unregelmässigen Durchgange betrachtet werden.

§ 29.

Beispiele mit allen Dreiklängen, Sextaccorden und Quartsextaccorden der diatonischen Leiter, nebst dem Septaccord der Dominant und seinen Verwechslungen.

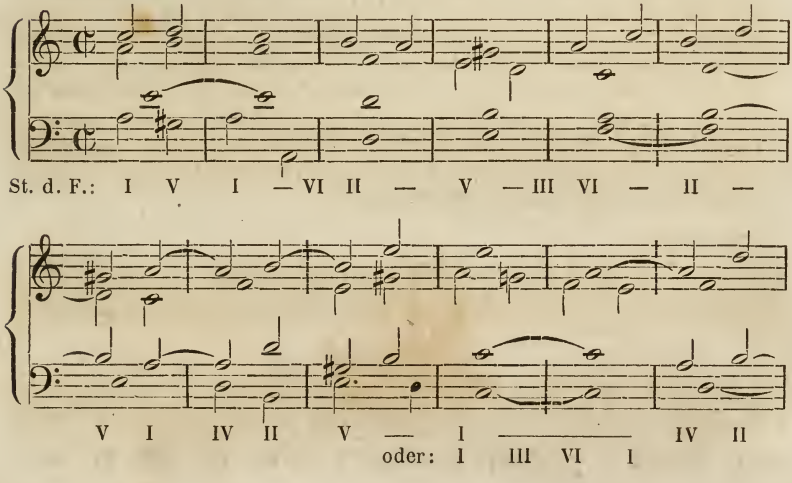


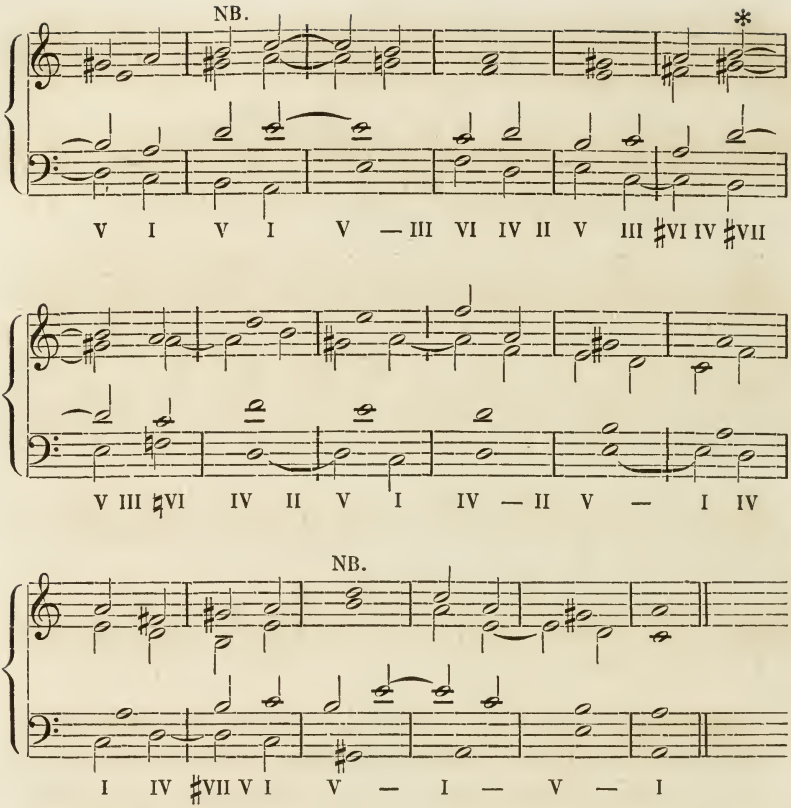




Anmerkung. Das NB. gilt der Sopranstimme, welche dem Fundamente gemäss das $\bar{\bar{c}}$ nur durch drei Viertheile des Taktes aushalten sollte und beim vierten Viertheile $\bar{\bar{d}}$ zu nehmen hätte; nur wäre dadurch ein in das Verzeichniss dieses Abschnittes nicht gehöriger Accord zum Vorschein gekommen.

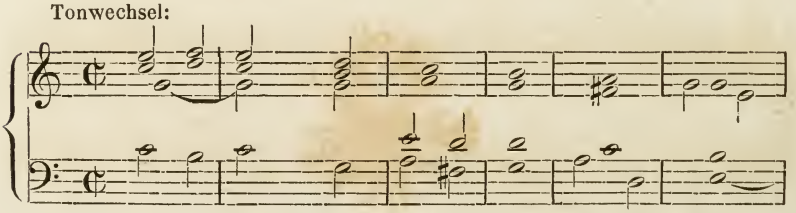
A moll:



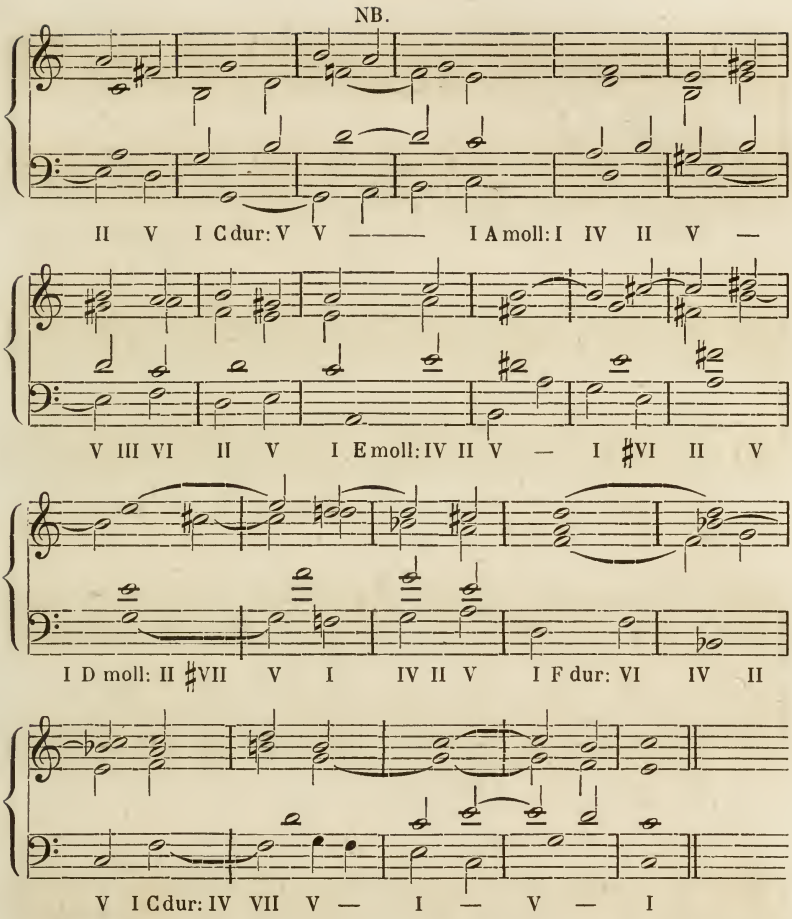


Anmerkung. Die beiden NB. bei dem Fundamente *E* als 5ter Stufe bedeuten, dass wohl die Sept der Dominant, nicht aber die falsche Quint der 7ten erhöhten Stufe frei eintreten darf. Die einzige Ausnahme ist, wenn die 4te Stufe als Zwischenfundament vor der 7ten Stufe erscheint, wodurch die Vorbereitung der falschen Quint möglich, wenn auch nicht wirklich wird. Dieser Fall tritt bei dem Zeichen * ein; denn wenn der Tenor in diesem Takte das *a* nur ein Viertheil aushielte und beim zweiten Viertheile gleich $\bar{d}$ nähme, so wäre die falsche Quint des Fundamentes *Gis* vorbereitet; dadurch würde aber beim zweiten Viertheile ein Secundaccord zum Vorschein kommen, der nicht in das Verzeichniss dieses Abschnittes gehört.

Tonwechsel:



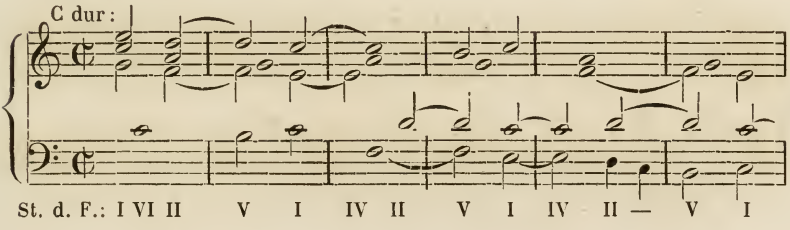
St.d.F.: C dur: I V I G dur: IV I VI II V I IV VII V III VI —

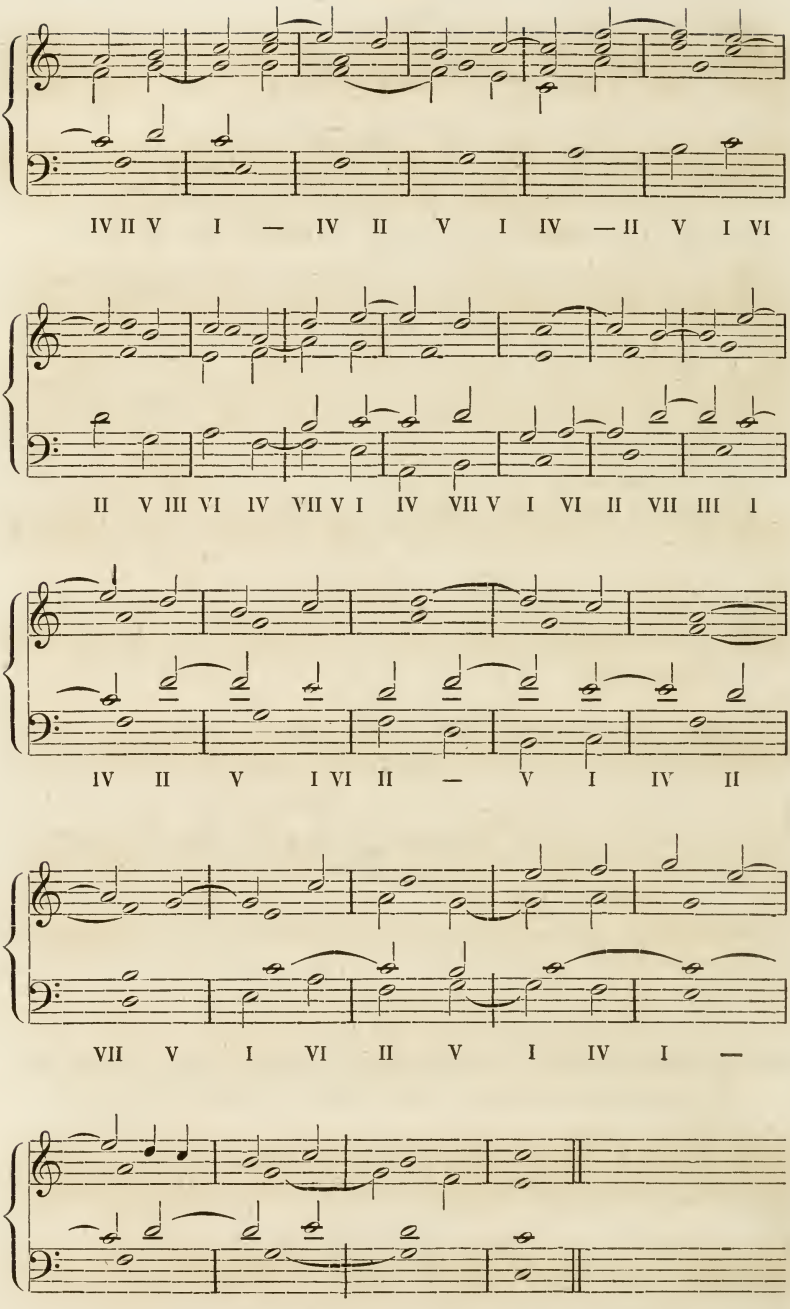


Anmerkung. Der Quartsextaccord bei dem NB. ist nur ein Durchgang im Sopran und Bass.

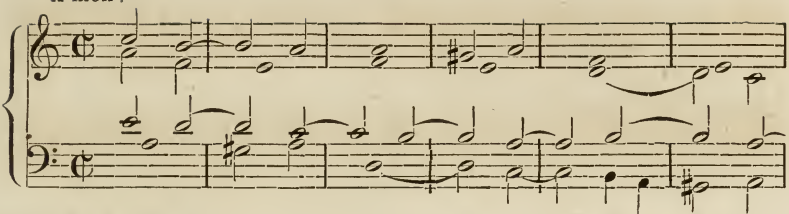
§ 30.

Beispiele mit allen Dreiklängen und Septaccorden der diatonischen Leiter nebst ihren Umkehrungen.

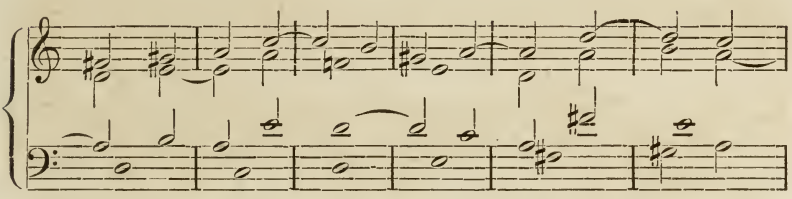



IV II V I — IV II V I IV — II V I VI
II V III VI IV VII V I IV VII V I VI II VII III I
IV II V I VI II — V I IV II
VII V I VI II V I IV I —
IV II V I V — I

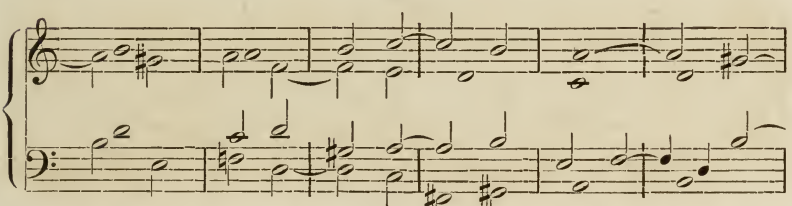
A moll :



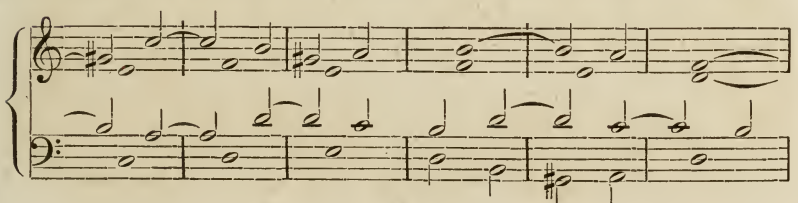
St. d. F.: I VI II V I IV II V I IV II — V I



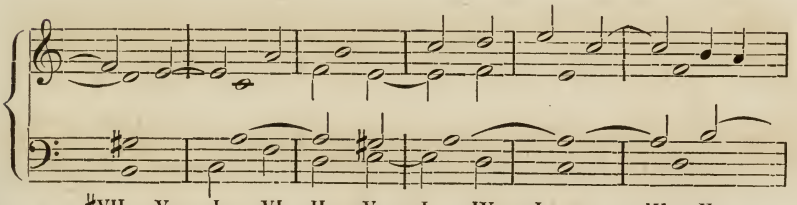
IV II V I — IV II V I IV — II V I VI



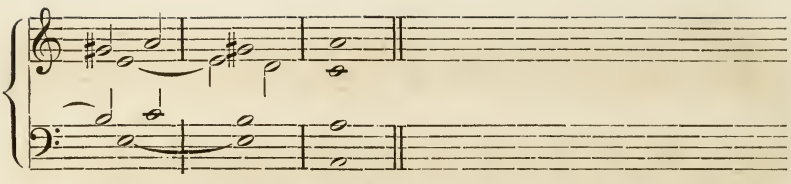
II V III VI IV ♯VII V I IV ♯VII V I VI II - ♯VII



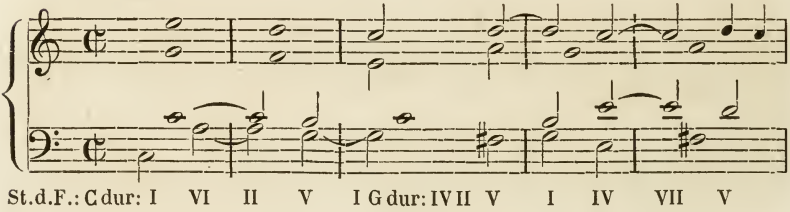
III I IV II V I VI II — V I IV II

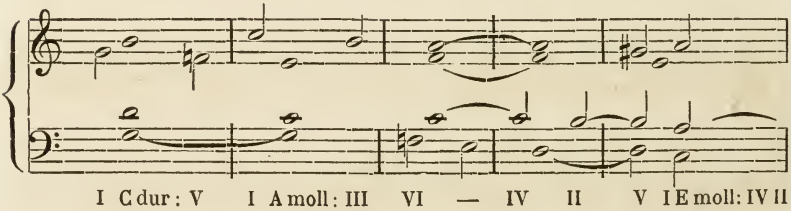


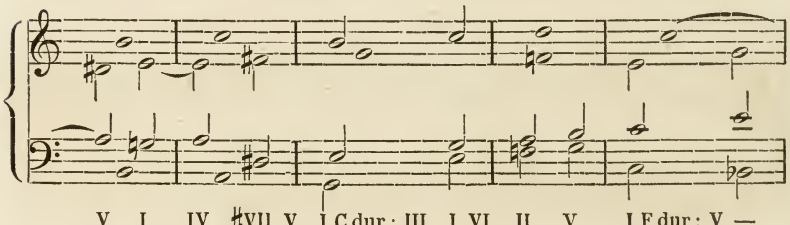
♯VII V I VI II V I IV I — IV II

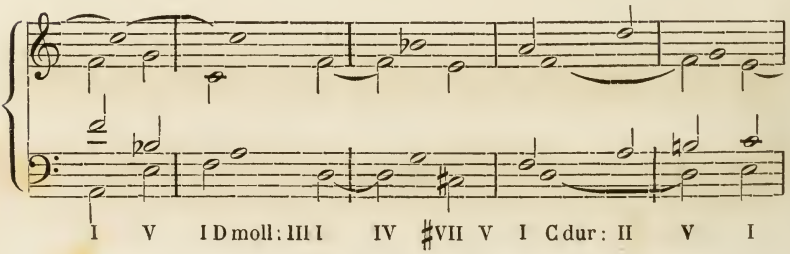

V I V — I

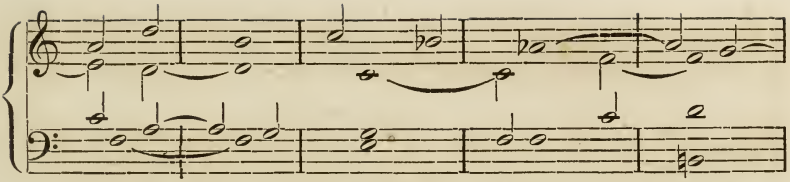
Tonwechsel:

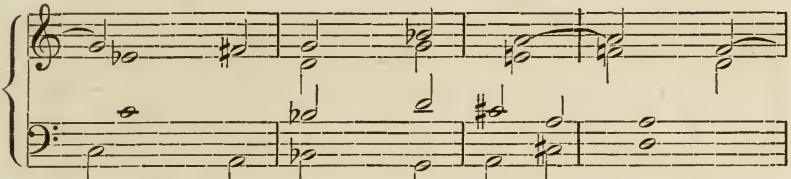

St.d.F.: C dur: I VI II V I G dur: IV II V I IV VII V

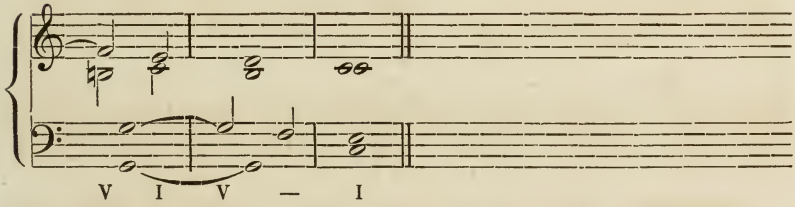

I C dur: V I A moll: III VI — IV II V I E moll: IV II


V I IV ♯VII V I C dur: III I VI II V I F dur: V —


I V I D moll: III I IV ♯VII V I C dur: II V I

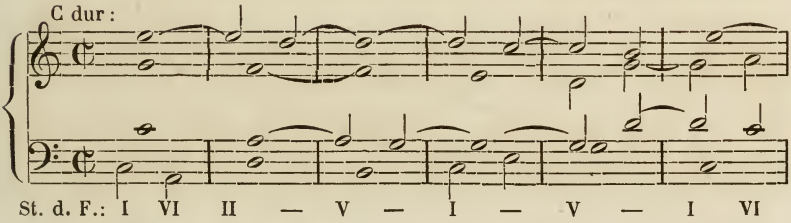


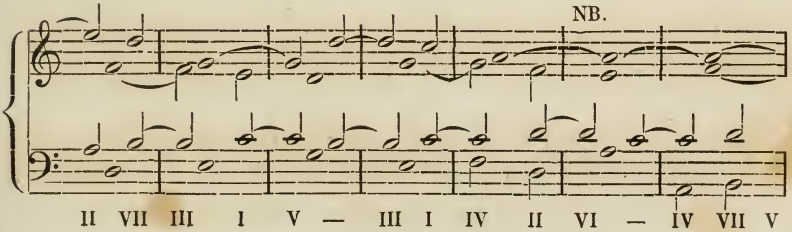


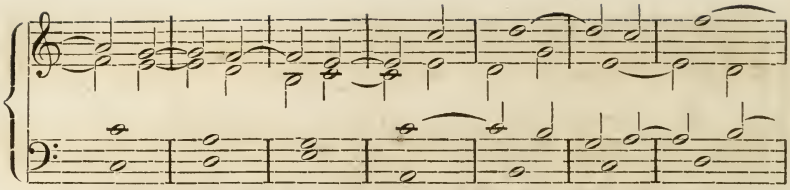


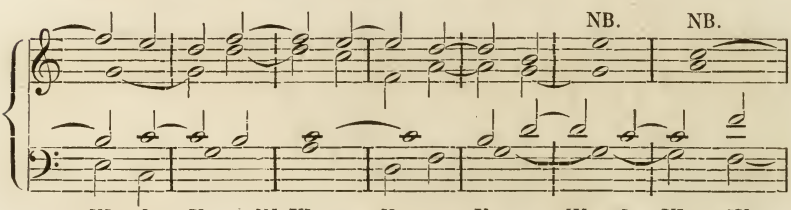
§ 31.

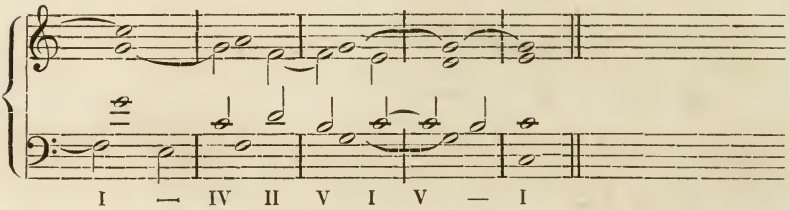
Die zuvor erwähnten Accorde mit Vorhalten gemischt.



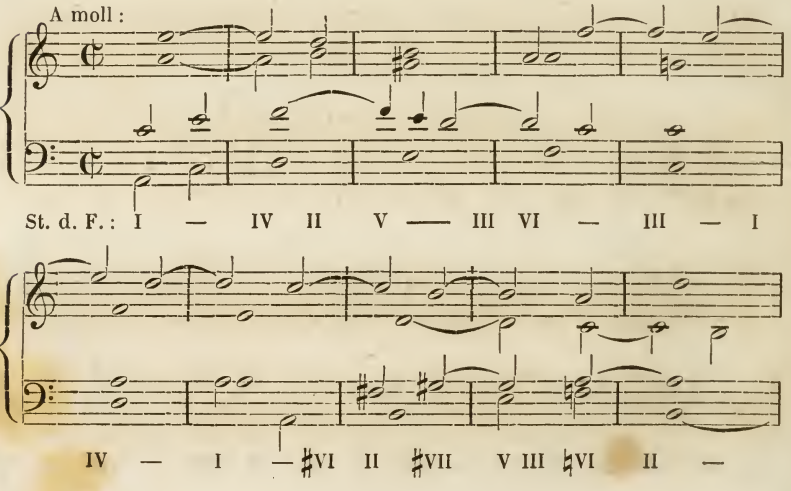


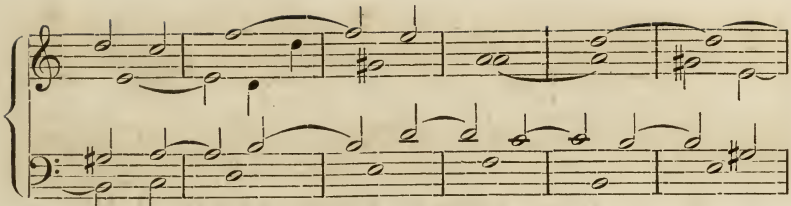




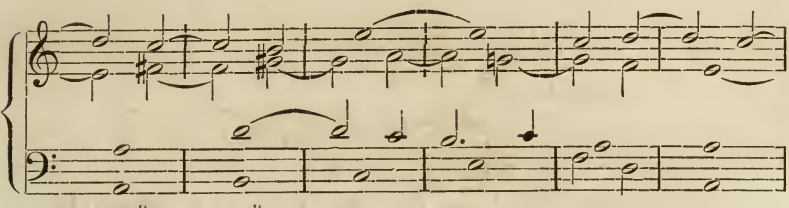


Anmerkung. Das erste NB. geht die Freiheit des temperirten Systems an, die Harmonie der 2ten Stufe als rein anzusehen, wonach auch jene der 6ten Stufe nachfolgen kann. Die beiden letzten NB. deuten an, dass nach der obern Fundamentalbezeichnung gewöhnliche Accorde gemeint sind, während nach der untern Bezeichnung die erste Hälfte des Taktes als Vorhalt gilt. Der letzte Fall tritt auch bei dem NB. des nächsten Beispiels in A moll ein.

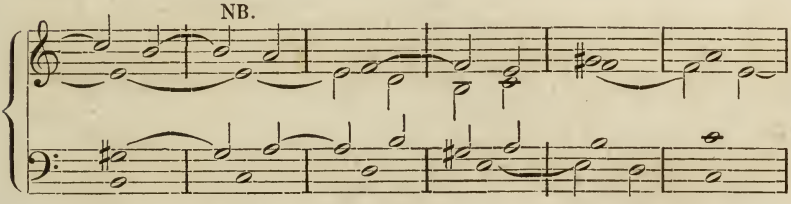




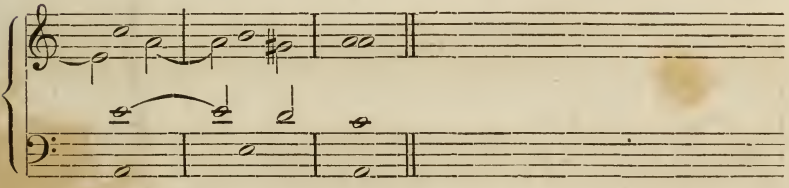
V I IV II V — III VI — II — V —



I ♯VI II ♯VII III I V — III VI IV I —

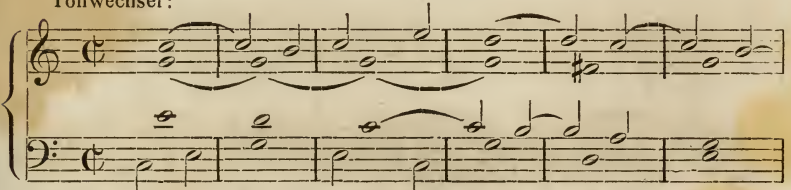


V — III I IV II V I V — I —
oder: I —

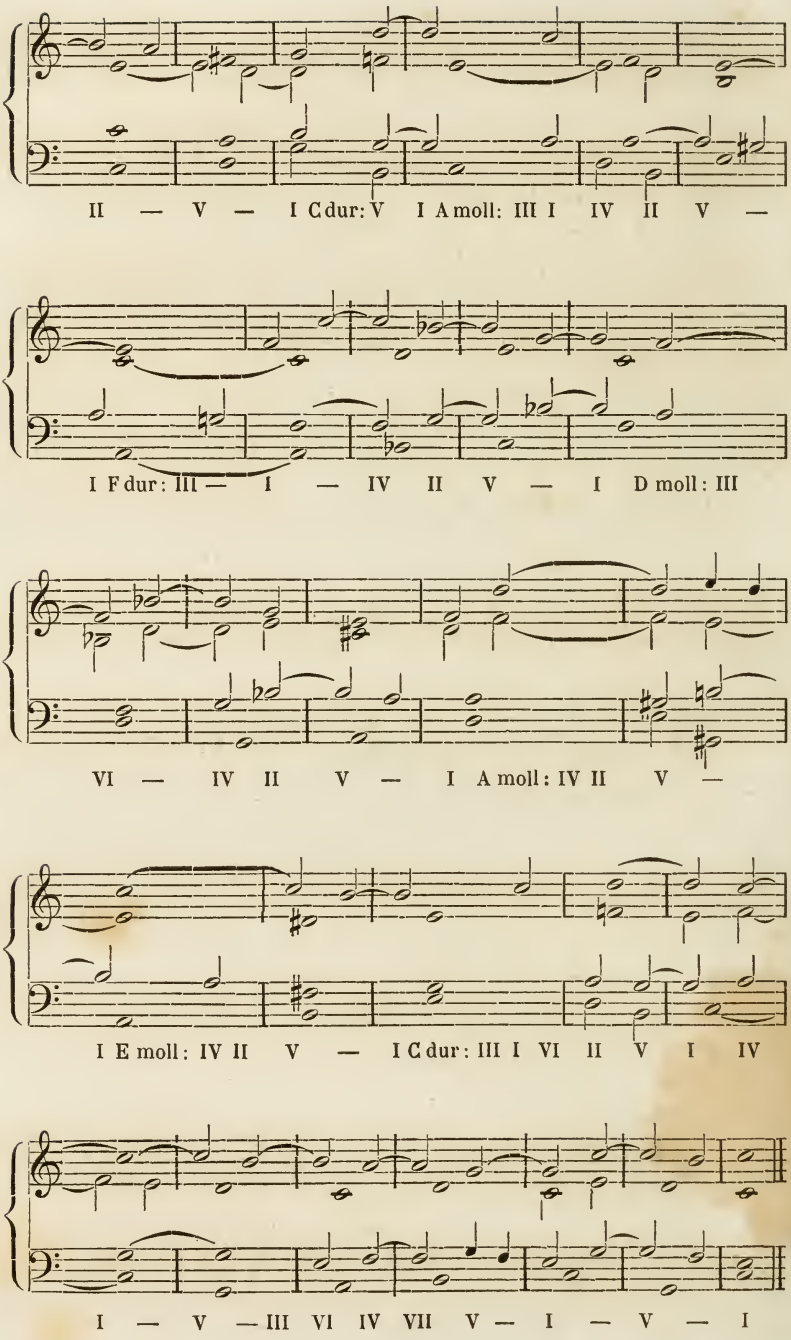


I — V — I

Tonwechsel:

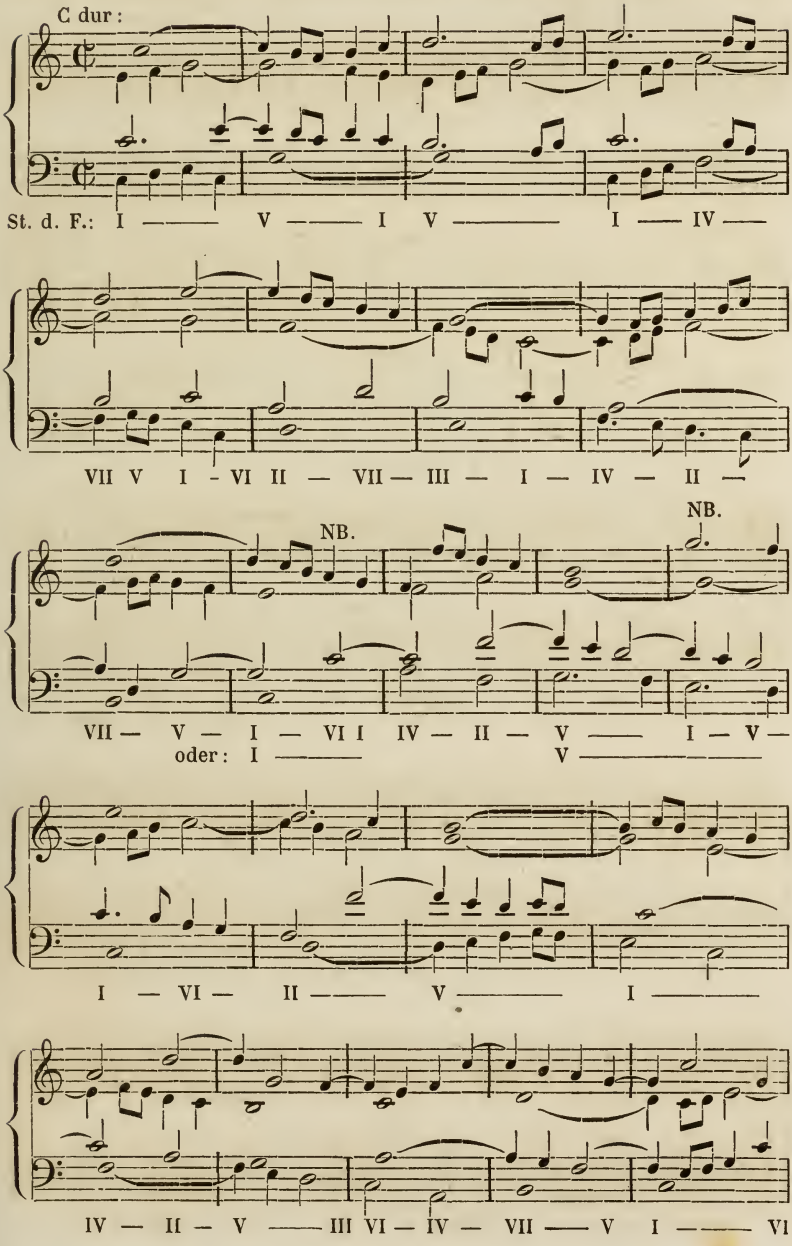


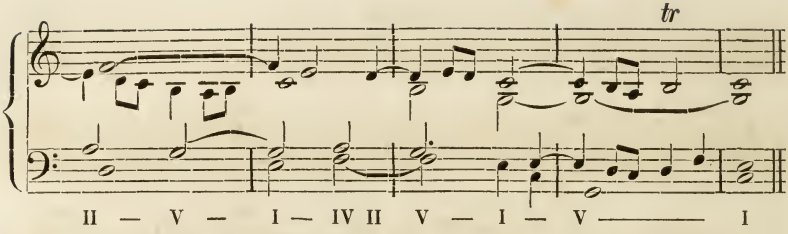
St.d.F.: C dur: I — V — I G dur: IV I — V — III VI —


II — V — I C dur: V I A moll: III I IV II V —
I F dur: III — I — IV II V — I D moll: III
VI — IV II V — I A moll: IV II V —
I E moll: IV II V — I C dur: III I VI II V I IV
I — V — III VI IV VII V — I — V — I

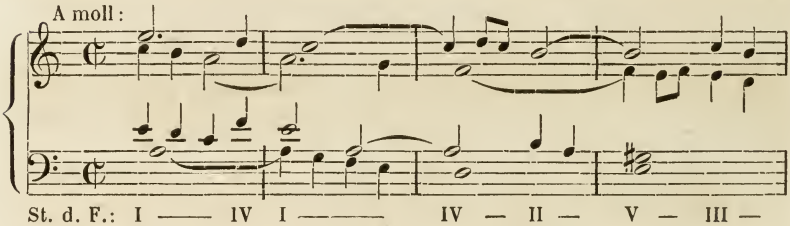
§ 32.

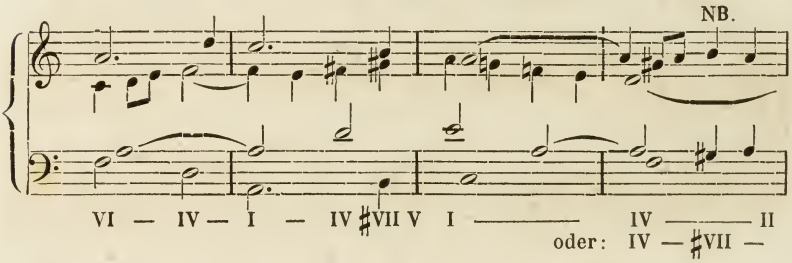
Beispiele mit diatonischen Durchgängen gemischt.

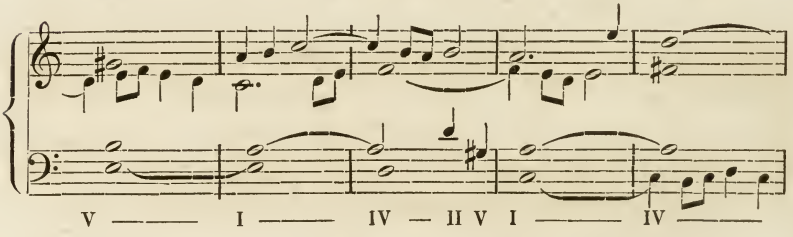


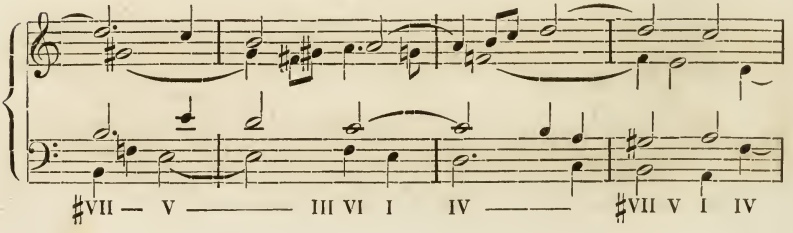


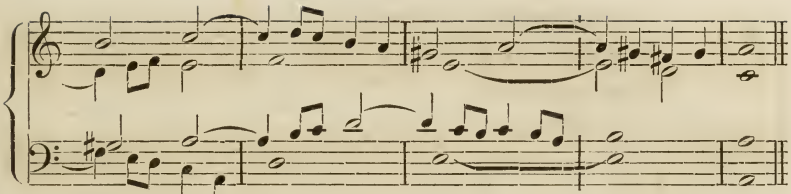
Anmerkung. Die zwei NB. bedeuten, dass entweder das obere oder das untere Fundament gilt, nach welchem letzteren Durchgänge gerechnet werden.



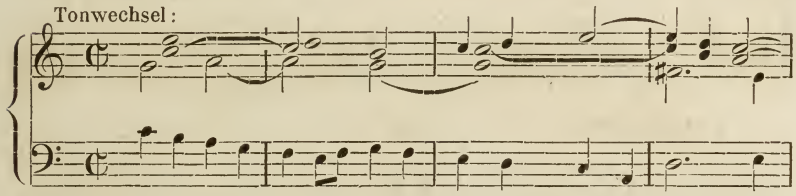


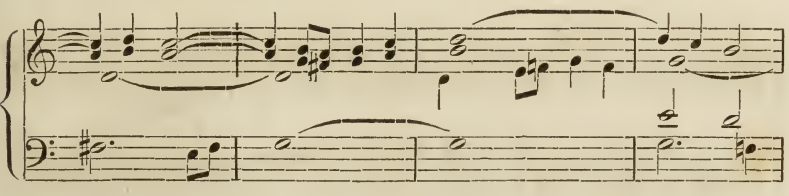


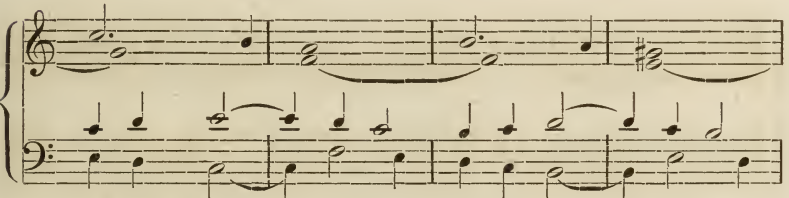


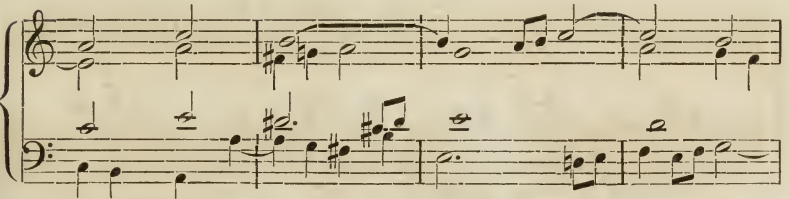


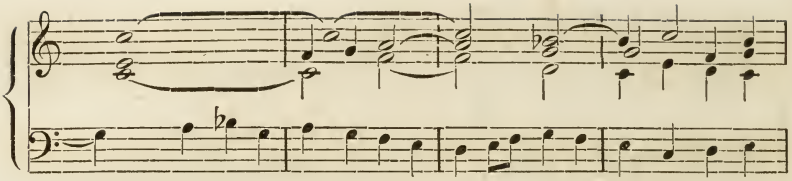
Anmerkung. Wenn bei dem NB. das *gis* im Tenor als Durchgang gerechnet wird, so gilt das obere Fundament; wird es als wesentlich betrachtet, so gilt das untere.

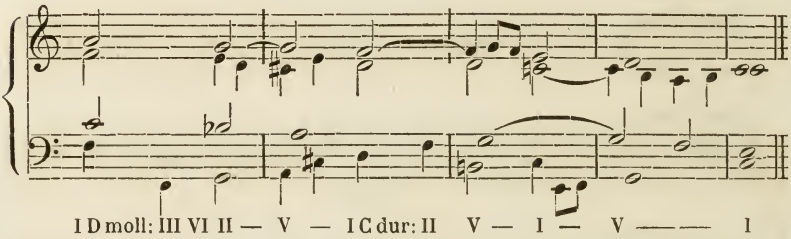






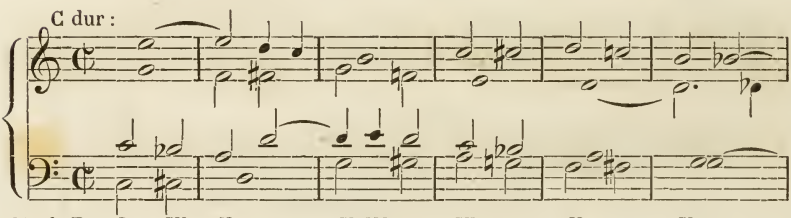


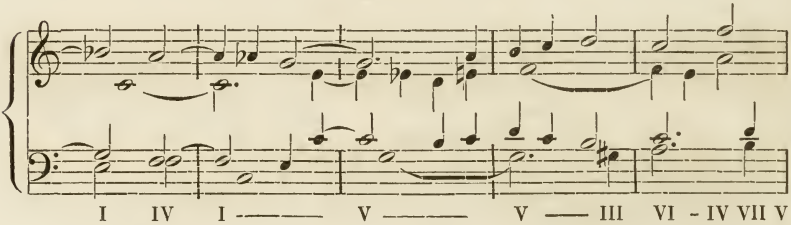


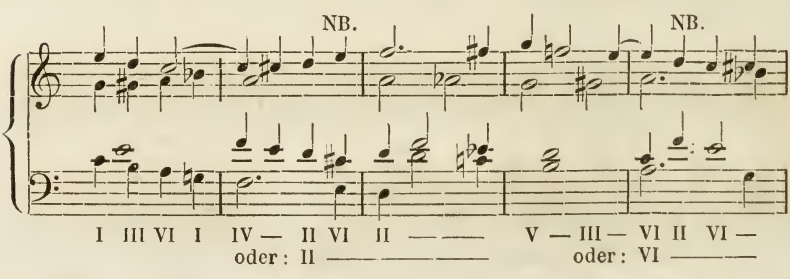


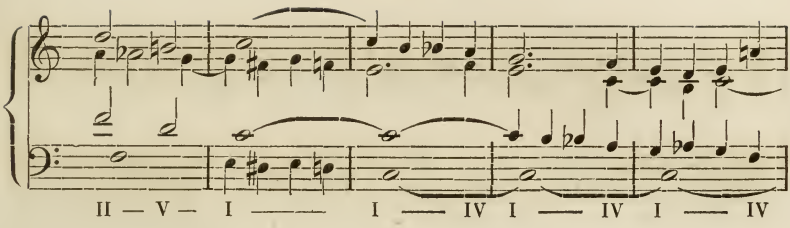
§ 33.

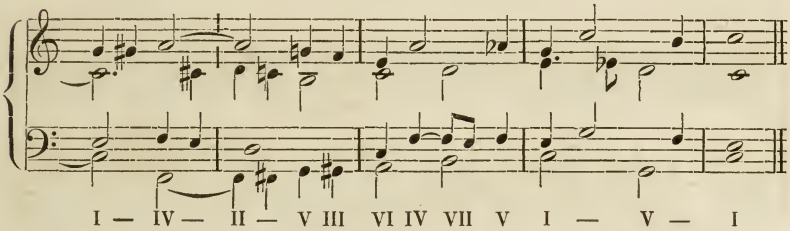
Beispiele mit chromatischen Durchgängen.



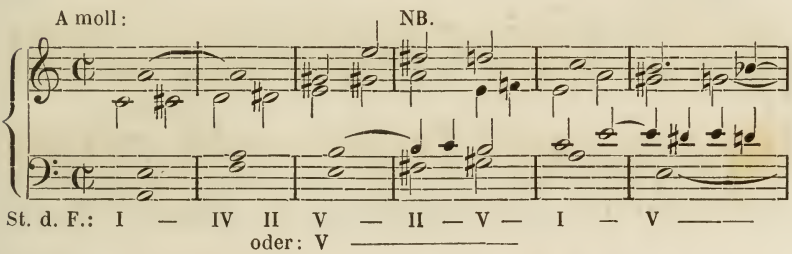


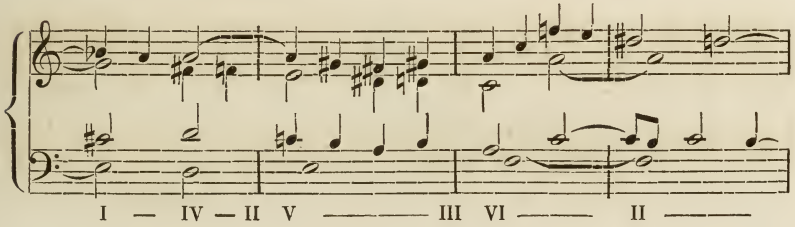


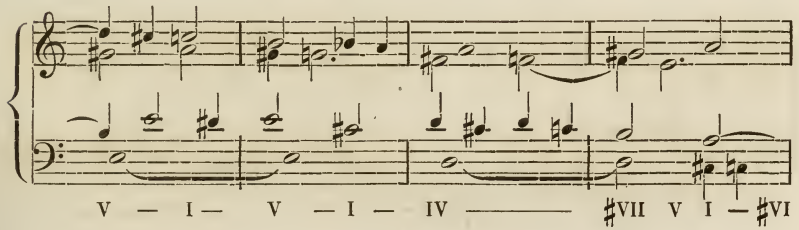


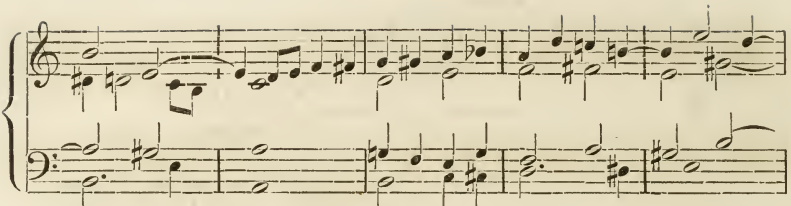


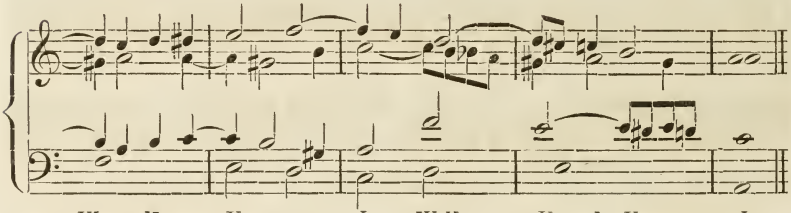
Anmerkung. Die beiden NB. deuten an, dass das obere Fundament das temperirte System angeht, nach welchem der Dreiklang der 2ten Stufe als rein angesehen wird. Für das natürliche System gilt nur das untere Fundament, und die mit NB. bezeichneten Accorde gehören bloss zur Verzierung.





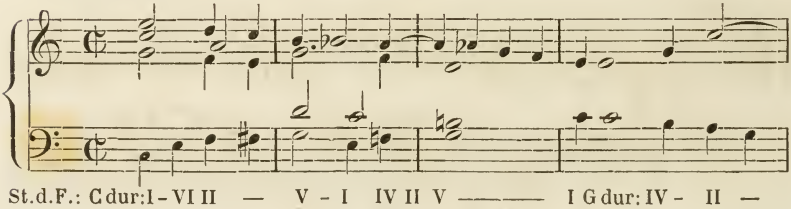


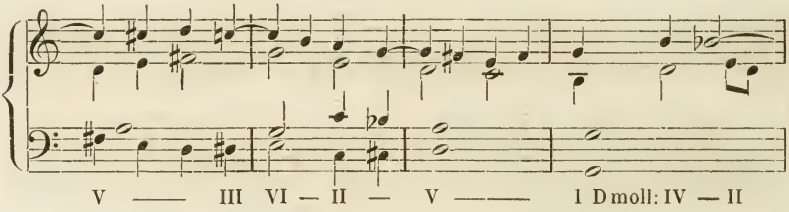


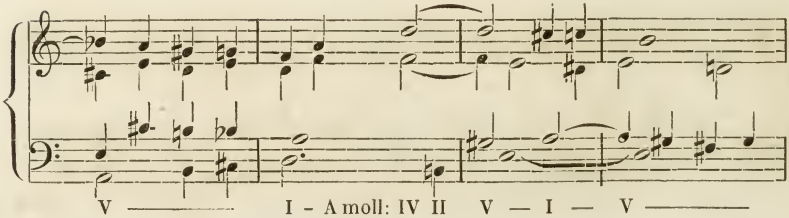


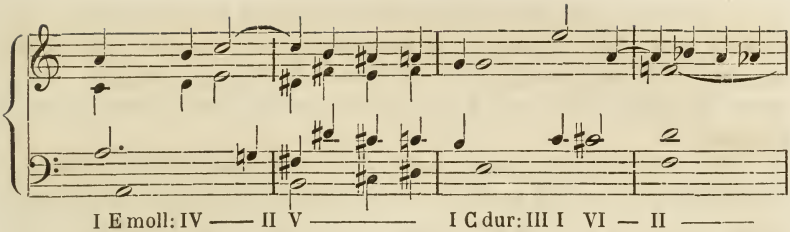
Anmerkung. Das NB. hat die nämliche Bedeutung, wie jene oben bei dem Beispiele in C dur.

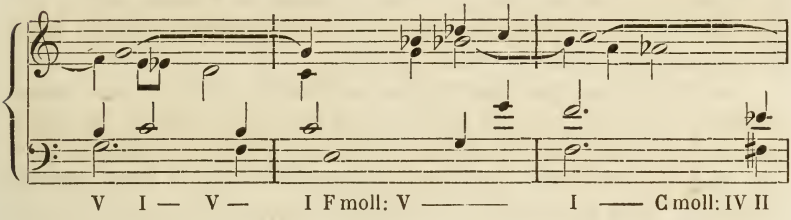
Tonwechsel:

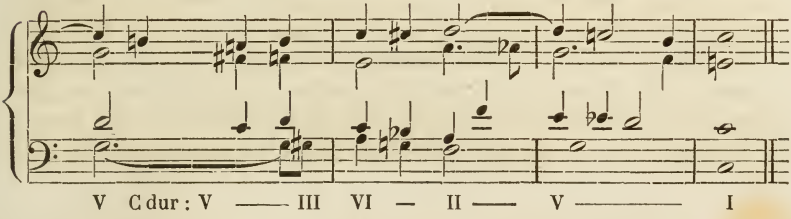












Alle diese Beispiele, von § 26 angefangen bis hierher, können auch dazu dienen, aus einer gegebenen Composition die Fortschreitung der Grundharmonien herausfinden zu lernen.

§ 34.

Nach allen bisher gegebenen Beispielen und Untersuchungen mögen die Leser nun selbst versuchen, zu gegebenen Melodien die Harmonie zu finden; obwohl noch besser wäre als tüchtige Vorübung, die in dieser Abhandlung für die Oberstimme angegebenen Fortschreitungen der Melodie für den Bass und für die Mittelstimmen zu nehmen und dieselben zu harmonisiren, wobei man öfters die nämlichen Grundharmonien wird benutzen können. Nachdem dies geschehen, wird man der Aufgabe schon viel mehr gewachsen sein. Uebrigens werden folgende Bemerkungen nicht undienlich sein.

I. Die natürlichsten Harmonieschritte sind und bleiben die besten, weil dabei alle Stimmen ihre richtige und ungezwungene Fortschreitung haben können.

II. Einer künstlichen oder auffallenden Harmonienfolge soll immer eine natürliche folgen. Eine künstliche Folge wird fast immer

eine solche sein, wo das verbindende Fundament verschwiegen wird, nämlich wenn die Harmonien stufenweise gehen, wobei das Fallen um eine Stufe noch weniger oft rathsam ist, als das Steigen. Beispiele hierüber sind von § 26 angefangen bis jetzt genug vorgekommen.

III. Die Richtigkeit oder Reinheit ist zwar das Erste und Nothwendigste, aber es soll zugleich Abwechslung vorkommen, wozu man neben den natürlichen Wendungen der Melodie und Harmonie auch die künstlichen kennen und mit Maass benutzen können muss; bis aber diese beiden Forderungen zugleich erfüllt werden können, muss viel studirt, geübt und versucht werden.

Die Forderung, zu einer gegebenen Melodie die Harmonie finden zu können, dünkt Vielen zu hart; sie ist aber nicht härter, als wenn Jemand bei einem Gewerbsmanne etwas nach einer bestimmten Angabe bestellt, weil man voraussetzt, jeder müsse sein Fach gehörig verstehen. Wer nicht allein nach seiner eigenen Laune etwas componiren kann, sondern auch eine an ihn gestellte vernünftige Aufgabe gehörig lösen kann, darf sich einen Componisten nennen. Der Einwurf, dass ein solches Geschäft die Fantasie lähme, ist nur scheinbar gegründet; in Wahrheit aber wird derjenige, der sich in schwierigen Lagen gehörig zu benehmen lernte, weit mehr Reichthum der Fantasie erlangen, als derjenige, der sich keinem Zwange unterwerfen wollte.

Verzeichniss

der für die Oberstimme bestimmten Aufgaben, welche im dritten Theile von § 2 bis § 24 in allen dabei möglichen Tonleitern harmonisch behandelt wurden.

§ 2. c̄–h. d̄–c̄. d̄–c̄–h. ē–d̄–c̄. c̄–h–a. b–a–gis.

§ 3. c̄–h–a–g. d̄–c̄–h–a. ē–d̄–c̄–h. h–a–g–f. c̄–h–a–gis.

§ 4. h–c̄. c̄–d̄. a–h–c̄. h–c̄–d̄. c̄–d̄–ē. gis–a–b.

§ 5. h–c̄–d̄–ē. a–h–c̄–d̄. g–a–h–c̄. f–g–a–h. gis–a–h–c̄.

§ 6. ais–h–c̄–d̄ēs. d̄ēs–c̄–h–ais.

§ 7. c̄–ē. ē–c̄. a–c̄. c̄–a. f̄–d̄is.

§ 8. c̄–f̄. f̄–c̄. f–h. h–f. gis–c̄. c̄–gis.

§ 9. c̄–ē–ḡ. ḡ–ē–c̄. a–c̄–ē. ē–c̄–a. h–d̄–f̄. f̄–d̄–h. c̄–ē–ḡis. ḡis–ē–c̄. ā–f̄–d̄is.

§ 10. c̄–ē–f̄. f̄–ē–c̄. h–d̄–ē. ē–d̄–h. f–a–h. h–a–f. gis–h–c̄. c̄–h–gis.

§ 11. ē–c̄–h. h–c̄–ē. d̄–h–a. a–h–d̄. h–g–f. f–g–h. c̄–a–gis. gis–a–c̄.

§ 12. c̄–f̄–ḡ. ḡ–f̄–c̄. h–ē–f̄. f̄–ē–h. f–h–c̄. c̄–h–f. f–h–c̄is.

§ 13. c̄–f̄–ē. ē–f̄–c̄. h–ē–d̄. d̄–ē–h. f–h–a. a–h–f. gis–c̄–h. h–c̄–gis.

§ 14. g–c̄–ē. ē–c̄–g. h–ē–ḡ. ḡ–ē–h. f–h–d̄. d̄–h–f.

§ 15. ḡ–d̄–ē. ē–d̄–ḡ. ē–h–c̄. c̄–h–ē. h–f–g. g–f–h. c̄–gis–a. a–gis–c̄.

§ 16. f̄–c̄–h. h–c̄–f̄. ḡ–d̄–c̄. c̄–d̄–ḡ. h–f–e. e–f–h. ḡis–d̄–c̄. c̄–d̄–ḡis. c̄–gis–fis. fis–gis–c̄.

§ 17. f̄–c̄–a. a–c̄–f̄. ē–h–g. g–h–ē. h–f–d. d–f–h. d̄is–a–f. f–a–d̄is.

§ 18. g–f̄. f̄–g. h–ā. ā–h. gis–f̄. f̄–gis. g–d̄–f̄. f̄–d̄–g. g–h–d̄–f̄. f̄–d̄–h–g. gis–d̄–f̄. f̄–d̄–gis. gis–h–d̄–f̄. f̄–d̄–h–gis.

§ 19. g–c̄–f̄. f̄–c̄–g. e–a–d̄. d̄–a–e. c̄–f̄–h–ē–a–d̄–g–c̄. F–c–G–d–A–e–H.

§ 20. ē–f̄–d̄–ē–c̄–d̄–h–c̄–ā–h–ḡ–a–f̄–g–ē. c̄–c̄–d̄–c̄–ē–c̄–c̄–c̄.

§ 21. c̄–c̄–c̄ u. s. w.

§ 22. d̄–d̄–c̄. f̄–f̄–ē.

§ 23. d̄–d̄–g–c̄. d̄–d̄–ē–c̄. f̄–f̄–g–ē. ē–ē–g–d̄. ē–ē–f̄–d̄.

§ 24. c̄–cis–d̄. ē–ēs–d̄.

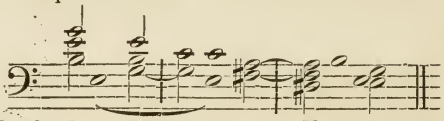
Wer sich überzeugen will, ob er das in dieser Reihe von Paragraphen Abgehandelte inne habe, der schreibe sich bloss die Aufgaben

aus diesem Verzeichnisse ab und behandle sie selbst harmonisch, und sehe nicht eher in dem Buche nach, als bis er mit seiner Arbeit fertig ist. Wenn auch beim Vergleichen die Beispiele verschieden sind, — genug, wenn sie nur richtig werden! Wenn nun der Leser diese Aufgaben, wie bereits öfters angerathen wurde, auch noch mit ähnlichen Fortschreitungen übt und dieselben auch für den Bass und für die Mittelstimmen bestimmt, so hat er ein sehr grosses Feld zu seiner Verfügung. Wenn der Leser ferner nach den Mustern der Beispiele von § 26 bis § 33 ähnliche zu machen im Stande sein wird, so kann er Meister des reinen Tonsatzes werden.

Nachträge zum dritten Theile.

Zu § 9, Seite 316, bezüglich der Tonfolge $\bar{g}$–$\bar{e}$–$\bar{c}$:

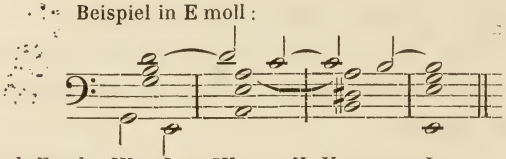
Beispiel in E moll:



Stufen d. Fund.: I — VI II V I

Zu § 22, Seite 357, bezüglich der Undez, wenn dieselbe um eine grosse Secund abwärts geht:

Beispiel in E moll:



Stufen d. Fund.: III I IV — II V — I

Berichtigung.

Seite 65, über der ersten Notenzeile im Schlusstakte stehe: (.), statt: (,).

BOSTON COLLEGE
3 9031 028 63005 1

DOES NOT CIRCULATE

In demselben Verlage sind erschienen:

Hauptmann, M., Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik. gr. 8. 1853. geh. 2 Rthlr.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung, von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit. Zweite verbesserte Aufl. gr. 4. 1846. geh. 2 Rthlr.

Knorr, Julius, Methodischer Leitfaden für Klavierlehrer. Zweite, verbesserte Auflage 8. 1850. 10 Ngr.

—— Erklärendes Verzeichniss der hauptsächlichsten Musikkunstwörter. 8. 1854. 10 Ngr.

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen Komposition. 1. Bd.: Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition d. Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. gr. 8. 1850. geh. 3 Thlr.

Luther, Dr. Martin, deutsche geistl. Lieder, nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen u. einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben, von Meistern des XVI. Jahrh. Herausgegeben von C. von Winterfeld. Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von A. Strähuber. gr. 4. 1840. cartonnirt. 5 Rthlr.

Marx, A. B., die Lehre von der musikal. Komposition, praktisch-theoretisch. 1. Theil 4. Aufl. 2. Theil. 3. Aufl. gr. 8. 1852. geh. à 3 Rthlr.

—— 3. u. 4. Theil. 2. Aufl. gr. 8. 1848. 52. geh. à 3 Rthlr.

—— Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. Fünfte verbesserte Auflage. gr. 8. 1853. geh. 2 Rthlr.

Oulibicheff, A., Mozart's Opern. Kritische Erläuterungen. Aus dem Franz. übersetzt von C. Rossmaly. gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr. 25 Ngr.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig. gr. 8. 1853. geh. 1 Rthlr.

Schatz des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrhundert der Reformation. Herausgegeben unter Mitwirkung Mehrerer von G. Freiherrn von **Tucher.** 1r Theil: Liederbuch. A. u. d. T.: Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder Dr. Martin Luthers und anderer frommen Christen. Aus den besten evangel. Gesang- und Liederbüchern des 16. u. 17. Jahrh. gesammelt u. herausgegeben. 4. 1848. geh. 3 Rthlr.

—— Dasselbe 2r Theil: Melodienbuch. A. u. d. T.: Melodien des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation mit den dazu vorhandenen Harmonisirungen dieser Periode. 4. 1848. geh. 4 Rthlr. 15 Ngr.

Schlimbach, G. C. F., über die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel. Durchgesehen und vermehrt von C. F. Becker. 3. Auflage. Mit 5 Kpfrt. gr. 8. 1843. geh. 1 Rthlr. 10 Ngr.

Sechter, Simon, Die Grundsätze der musikal. Komposition. 1. Abtheil.: Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern in vier Theilen. gr. 8. 1853. 1 Rthlr. 15 Ngr.

Wagner, Richard, drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. 8. 1852. 2 Rthlr.

Winterfeld, Karl v., der evangel. Kirchenges. und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 1. Theil der evangel. Kirchenges. im 1. Jahrh. der Kirchenverbesserung. Mit 20 B. Musikbeilagen. gr. 4. 1843. geh. n. 12 Rthlr.

—— 2. Theil. Der evangel Kirchengesang im siebzehnten Jahrhunderte. Mit 25½ Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1845. geh. n. 16 Rthlr.

—— 3. Theil. Der evangelische Kirchengesang im achtzehnten Jahrhunderte. Mit 34½ Bogen Musikbeilagen gr. 4. 1847. geh. n 18 Rthlr.

—— über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangel. Kirche. Geschichtliches und Vorschläge gr. 8. 1848. geh. 1 Rthlr.

—— Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen. gr. 8. 2 Bände. 1850 u. 52. geh. 3 Rthlr. 15 Ngr.

—— über den Einfluss der gegen das 16. Jahrh. hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst. gr. 8. 1850. geh. 10 Ngr.